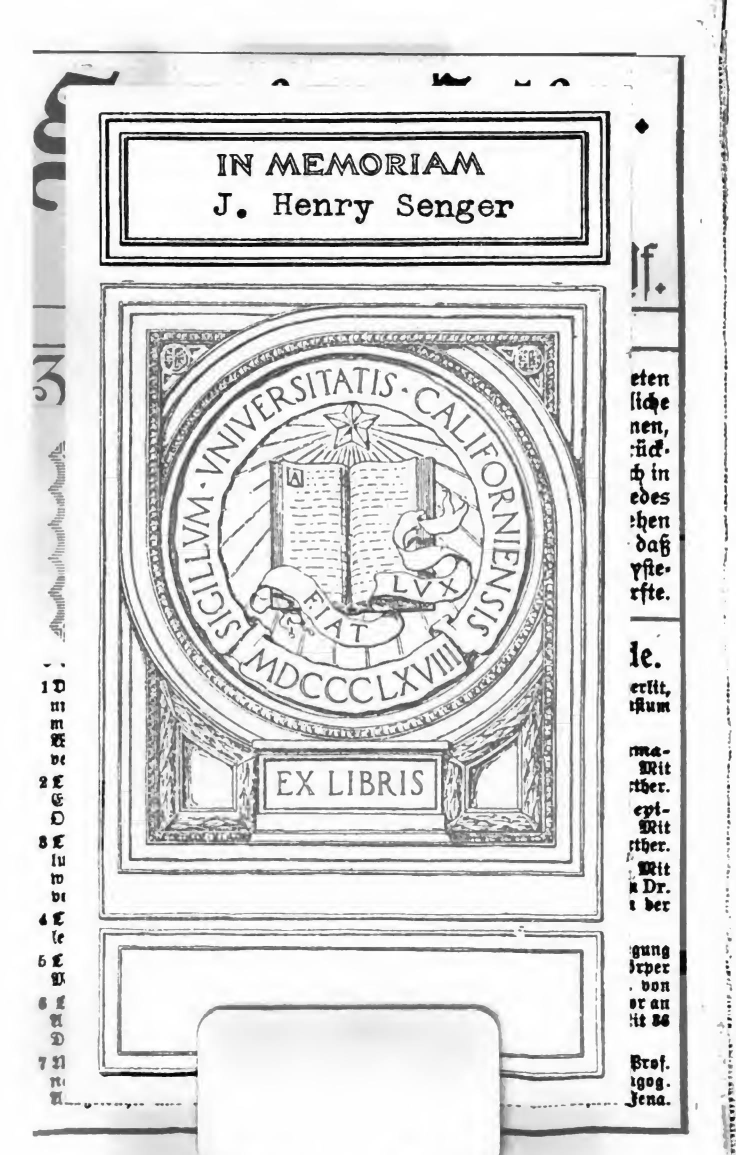


Stilkunde

Karl Otto Hartmann


IN MEMORIAM
J. Henry Senger
SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

13 **Geologie** von Professor Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbildungen und 4 Tafeln mit über 50 Figuren.

14 **Psychologie und Logik** zur Einführung in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Figuren.

15 **Deutsche Mythologie** von Dr. Friedrich Kauffmann, Professor an der Universität Kiel.

16 **Griechische Altertumskunde** von Prof. Dr. Rich. Maisch, neu bearbeit. v. Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern.

17 **Aufsatzentwürfe** von Professor Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart.

18 **Der menschliche Körper, sein Bau und seine Thätigkeiten,** von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre v. Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen und 1 Tafel.

19 **Römische Geschichte,** neu bearb. von Dr. Julius Koch, Oberlehrer am Bismarckgymnasium in Berlin.

20 **Deutsche Grammatik** und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulr. Prof. Dr. O. Lyon in Dresden.

21 **Musikalische Akustik** von Dr. Karl L. Schäfer. Mit vielen Abbildgn.

22 **Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfr. von Straßburg.** Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am kgl Friedrichskollegium zu Königsberg in Pr.

23 **Walther von der Vogelweide** mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Professor an d. Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart.

24 **Hans Sachs u. Johann Fischart** nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläutert v. Dr. Jul. Sahr, Professor am Kgl. Kadettenkorps in Dresden.

25 **Das deutsche Volkslied,** ausgew und erläutert von Dr. Jul. Sahr, Prof. am Königlichen Kadettenkorps in Dresden.

26 **Physische Geographie** von Dr. Siegmund Günther, Professor an der Kgl. Technischen Hochschule in München. Mit 32 Abbildungen.

27 **Griechische und römische Götter- und Heldensage** von Dr. Herm. Steuding, Professor am Kgl. Gymnasium in Wurzen.

28 **Althochdeutsche Litteratur** mit Grammatik, Uebersetzung und Erläuterungen v. Th. Schauffler, Professor am Realgymnasium in Ulm.

29 **Mineralogie** von Dr. R. Brauns, Professor an d. Universität Gießen. Mit 130 Abbildungen.

30 **Kartenkunde,** geschichtlich dargest. von E. Gelcich, Direktor d. k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Professor am Realgymnasium in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft f. Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abb.

31 **Geschichte d. deutsch. Litteratur** von Dr. Max Koch, Professor a. d. Universität Breslau.

32 **Die deutsche Heldensage** von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Professor an d. Akademie Münster.

33 **Deutsche Geschichte im Mittelalter** (bis 1500) von Dr. F. Kurze, Oberlehrer a. Kgl. Luisengymnasium in Berlin.

36 **Der Cid.** Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen von Bivar. Von J. G. Herder. Hrsg. u. erläutert von Prof. Dr. Ernst Naumann i. Berlin.

37 **Anorganische Chemie** von Dr. Jos. Klein i. Waldhof b. Mannheim.

38 **Organische Chemie** von Dr. Jos. Klein in Waldhof b. Mannheim.

39 **Zeichenschule** von Professor K. Kimmich in Ulm. Mit 17 Tafeln in Ton-, Farben- und Golddruck u. 135 Voll- und Textbildern.

40 **Deutsche Poetik** v. Dr. K. Borinski, Dozent an der Universität München.

41 **Ebene Geometrie** von G. Mahler, Professor der Mathematik am Gymnasium in Ulm. Mit 111 Fig.

Fortsetzung auf der vierten Vorsatzseite.

Sammlung Göschen

Stilkunde

von

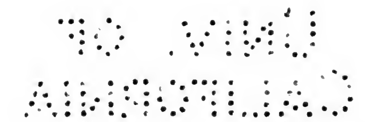
Karl Otto Hartmann

Architekt, Gewerbeschulvorstand in Mosbach (Baden)

Mit 12 Vollbildern und 179 Textillustrationen

Zweite Auflage

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1900



Druck von Carl Rembold & Co. in Heilbronn.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Es darf wohl als eine feststehende Thatsache bezeichnet werden, daß allen Völkern, auf welcher Kulturstufe dieselben sich auch befinden mögen, ein mächtiger Drang nach schönheitsvoller Formgebung innewohnt, der naturgemäß zuerst in den Schöpfungen für ein schützendes Obdach und für den täglichen Gebrauch zur Geltung kommt, aber zu einer eigentlichen Kunstübung erst mit dem Zeitpunkt wird, mit welchem es gelingt, in den Formen eine gewisse geistige Idee zum Ausdruck zu bringen. Je höher sich der Einzelne aufschwingt und je höhere Aufgaben der allgemeine Kulturgrad eines Volkes stellt, desto entwickelter und fortgeschrittener werden auch die Kunsterzeugnisse selbst.

Dieselben müssen einerseits so vielgestaltig werden, wie die Absicht oder die Idee es ist, der sie ihre Entstehung verdanken. Anderseits müssen aber auch diejenigen künstlerischen Leistungen, denen ein und derselbe Gedanke zu Grunde gelegt ist, allmählich auch übereinstimmende Erscheinungsformen entwickeln, die um so einheitlicher und vollkommener werden, je konsequenter und vollkommener die Idee selbst ist, welche durch die Kunst zur Darstellung gebracht werden soll. Bei allen Kulturvölkern und zu allen Zeiten ist es aber die als höchstes Ideal erkannte Gottesidee, die der künstlerischen Gestaltung die höchste Aufgabe zuweist. Deshalb werden auch die Werke für den religiösen Kult, besonders die Gottes-

häuser, zum Mittelpunkt für das künstlerische Schaffen; an ihnen gelangt die Kunst am unmittelbarsten und vollkommensten zur Erscheinung.

Da die Künstler aller Zeiten die hier entwickelte Kunstform als die vornehmste erkannten, legten sie dieselbe auch allen ihren Werken zu Grunde. So entsteht allmählich in bestimmten Zeitaltern ein ganz bestimmter Formenkreis, der für die gesamten künstlerischen Schöpfungen maßgebend wird, und in welchem der Kulturzustand und die künstlerischen Auffassungen einer ganzen Epoche sprechend zum Ausdruck kommen. Diesen Formenkreis nun, der aus der religiösen und sittlichen Anschauungsweise eines Volkes hervorgegangen ist, durch Gleichartigkeit der künstlerischen Aufgaben und der Mittel hierfür sich entwickelt und zu einem harmonischen Ganzen ausgebildet hat, nennen wir Stil. Derselbe zeigt sich uns in allererster Reihe in der Baukunst, der ältesten und bedeutsamsten aller Künste, die gewissermaßen den Stamm derselben darstellt; in ihr spiegelt sich das ganze Kulturleben der einzelnen Nationen wieder; ihre Denkmäler sind die bezeichnendsten Marksteine für die Entwickelungsperioden der Völker.

Freilich können wir dem Begriff „Stil“ nur in Bezug auf die Baukunst diese große nnd allgemeine Bedeutung zuerkennen. Innerhalb und oft unabhängig von ihr kommen die Einzelkünste, Bildnerei, Malerei, Kleinkünste und dgl., zur freien Entfaltung und gewinnen in bestimmten Zeiträumen ihren eigenen „Stil“, unter dem wir dann allerdings mehr die Art und Weise der künstlerischen Darstellung verstehen, das Ganze der in einer gewissen Epoche herrschenden Art, einen Kunstgegenstand aufzufassen und seine zweckliche Bestimmung auszudrücken. Ja wir stehen nicht an,

überhaupt jede eigenartig durchgebildete Kunstweise „Stil" zu nennen, und in diesem Sinne hat wohl jeder Künstler, der zu einer seine Individualität kennzeichnenden Selbständigkeit gelangt ist, seinen eigenen Stil. Aus den von den Künstlern der Gegenwart verfolgten gemeinsamen Bestrebungen entwickeln sich dann die in unserer Zeit vorherrschenden Kunstrichtungen, die um so dominierender sind, je größeren Anklang sie in der Gesamtheit finden und wohl auch, je einflußreicher ihre Vertreter sind. Wir geben diesen das künstlerische Schaffen der Gegenwart charakterisierenden Eigentümlichkeiten den Namen „Zeitstile". Dieselben sind in einer steten Um- und Fortbildung begriffen im Gegensatz zu den historischen Stilen, von denen jeder eine in sich abgeschlossene und feststehende künstlerische Norm bildet, die den Inbegriff der Regeln darstellt, welche in einer bestimmten Epoche des vergangenen Jahrhunderts als maßgebend angesehen wurden.

Da nur den letzteren die erwähnte Bedeutung für die Kulturgeschichte der Völker zukommt, werden wir nur sie in der vorliegenden Abhandlung zur näheren Betrachtung bringen.

Der Stil der Aegypter.

Die ältesten Denkmäler, die uns Kunde geben von den Werken der Menschen in den fernsten, historisch überhaupt schätzbaren Zeiten, gehören Aegypten an. Das schmale Land, durchflossen vom Nil, der es alljährlich mit seinem Schlamme befruchtet, war einer hohen Kulturentwickelung besonders günstig. Seine Eigentümlichkeiten wiesen die Bewohner frühzeitig auf die Ausführung großartiger Ufer- und Kanalbauten hin, um den Segen des Flusses zu erhöhen und

gleichmäßig zu verbreiten. In der dadurch gegebenen Anregung zur Pflege von Wissenschaft und Baukunst, in der Vereinigung der Kräfte des ganzen Volkes und der Abgeschlossenheit des Landes gegen äußere Einflüsse lagen die Vorbedingungen und Anfänge einer hochentwickelten, bis in das undurchdringliche Dunkel der Urzeit zurückreichenden Kultur, deren gewaltige Denkmale schon mindestens 5000 Jahre vor unserer Zeitrechnung die gesamten Typen der ägyptischen Kunst und ihres Schrifttums aufweisen. Da in derselben nirgends auch nur eine Spur von fremden Einwirkungen erkennbar ist, müssen wir annehmen, daß die ägyptische Kunst einen reinen Originalstil darstellt, der an den Ufern des Nil entstand, zahllose Jahrhunderte hindurch stetig seinen Bahnen folgte und gewissermaßen zum Urstamm der Baukunst selbst wurde, von dem aus wir die Kunst der Griechen, Römer, des Islam u. s. w. in unmittelbarer Folge von einander abzuleiten vermögen.

Die ägyptische Kunst ist eine fast ausschließlich dem religiösen Kultus dienende Monumentalkunst. Die eigenartigsten Denkmäler sind die P y r a m i d e n, d. h. Königsgräber, die sich über einer quadratischen Grundfläche von gewaltigen Dimensionen (die von Cheops hat 227 m Breite) unter einem Neigungswinkel von etwa 47° erheben und eine ungewöhnliche Höhe erreichen, die von Cheops z. B. 137 m. Sie enthalten innere Gänge und Luftkanäle, die zu den eigentlichen Grabkammern des Königs und der Königin führen, sind aus gewaltigen Steinblöcken, im Innern oft aus Ziegeln, massiv aufgeführt und an den Außenflächen von sorgfältigst gefügtem und geschliffenem Granit oder ähnlichem Material umkleidet. Die ganze Bauart derselben läßt darauf schließen, daß sie für ewige Dauer berechnet waren.

Da die Religion der Aegypter ein Fortleben des Menschen nach dem Tode lehrt, entwickelte sich ein sehr umständlicher Totenkultus. Die Toten wurden einbalsamiert, sorgfältigst umwickelt in Särge verbracht und dann in den Felsengräbern beigesetzt, die einen an das spätere einfache Tempelportal erinnernden Eingang erhielten (s. Fig. 1) und als unterirdische Galerien von staunenswerter Länge tief



Fig. 1. Eingang zum Felsen-Tempel von Beni-Hassan.

in den Felsen eingehauen wurden mit vielen inneren Kammern, Sälen und Gängen, oft mit Säulenreihen und reich mit Reliefs verziert. Außer diesen Massengräbern finden sich um die Pyramiden, namentlich in der Ebene von Theben, Privatgräber als kleine, viereckige, von einer Pyramide gekrönte Tempelchen mit einem für den Totenkult bestimmten Kapellenraum, unter dem sich der Mumienschacht befindet.

In großartiger und monumentaler Weise wurde das eigentliche Gotteshaus, der Tempel, angelegt (s. Fig. 2). Durch eine von 2 Reihen Sphinxen (vgl. Fig. 5), dem Symbol der Weisheit und Fruchtbarkeit, gebildete Allee gelangt man zu den 2 Pylonen, d. h. breiten, schräg ansteigenden turmartigen Vorbauten von geringer Tiefe, zwischen denen sich der oft noch durch 2 vorgestellte Obelisken und Kolossalstatuen hervorgehobene Eingang befindet, durch diesen alsdann in den von offenen Säulenhallen umstellten Vorhof und von

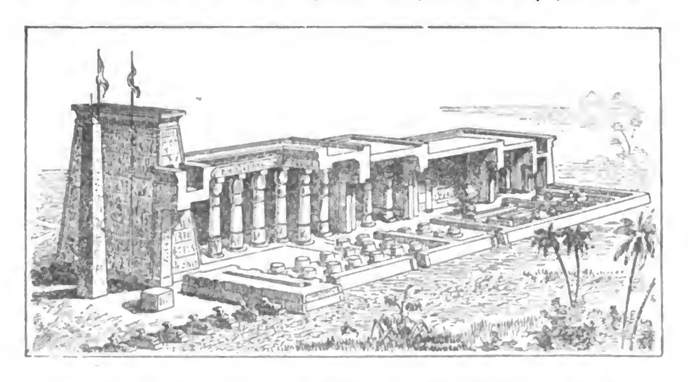


Fig. 2. Längenschnitt und Grundrißanlage vom Tempel zu Karnak.

hier aus in den Tempelraum, in welchem zahlreiche Säulen die steinerne Decke tragen, und hinter dem das eigentliche Heiligtum liegt, ein kleiner, niedriger, von mehrfachen Mauern umzogener Raum für das Götterbild. Die den ganzen Tempelraum einschließenden Mauern haben schräge Außenflächen und sind oben von dem die ägyptische Architektur charakterisierenden Hohlkehlengesimse bekrönt, bestehend aus oberer Platte, hoher, starkausladender Hohlkehle und unterem Rundstab, der dann auch an den Ecken der Pylonen

und Mauern hinunterläuft. Die **Säulen** stehen ohne Fuß auf einer runden Unterlagsplatte, haben einen runden oder wie aus zusammengebundenen Röhren kannelierten Schaft mit einem vielgestaltigen, meist in Knospen- oder Kelchform gebildeten Kapitäl, auf dem der Architrav und das Hohlkehlengesims aufliegt. Das Hathorkapitäl in Würfelform mit 4 Masken der Göttin Hathor (=Isis) und das sog. protodorische mit Wulst und Deckplatte scheinen der späteren Zeit anzugehören (Fig. 3).

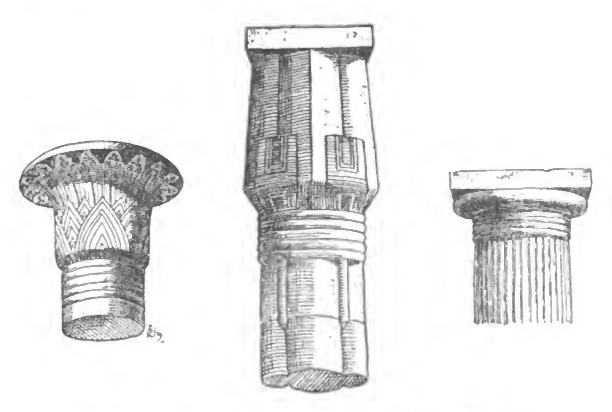


Fig. 3. Kelch-, Knospen- und protodorisches Kapitäl.

Die Säulenschäfte, Gesimse, Mauer- und Obeliskenflächen erhalten den reichsten symbolischen Schmuck, der hauptsächlich als flaches, fast nur in Umrißlinien eingraviertes Relief behandelt, zum Teil aber auch gemalt wird. Als Motive hiefür finden sich vor allem die Zeichen der ägyptischen Bilderschrift, die **Hieroglyphen**, welche uns die so anziehende Geschichte der alten ägyptischen Geschlechter in

den fernsten Jahrtausenden erzählen, und an den Säulenkapitälen und Hohlkehlengesimsen, sowie an den friesartigen Bändern die als hauptsächlichstes ornamentales Element erscheinenden Typen der den Aegyptern heiligen Lotosblume. (Vergl. den Lotosfries in Fig. 8.) Ueber den Eingängen sehen wir fast immer die geflügelte Sonnenscheibe, das Symbol des Lichtgottes Horus.

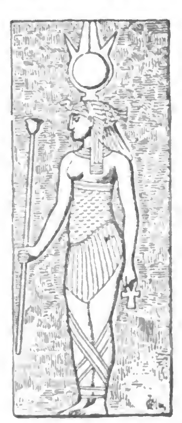


Fig. 4. Aeg. Relieffigur (vom Tempel zu Denderah).



Fig. 5. Sphinx.

Die Bildnerei erhält durch die Ausführung der Kolossalstatuen an den Portalen, der Sphinxe (Fig. 5), sowie durch den reichen Reliefschmuck auf den Wänden ein ergiebiges Feld. Dieselbe offenbart ebenso wie die Malerei — die Aegypter bemalten bei ihrer Vorliebe für polychrome Flächenverzierung fast alles — eine scharfe Naturbeobachtung, aber auch den völligen Mangel an perspektivischer Darstellungskunst; alle Figuren sind stets in Seitenansicht dargestellt, kennzeichnen aber eine tiefsinnige Auffassung und ein ausgesprochenes Individualisierungsvermögen (Fig. 4).

Der Gesamteindruck der ägyptischen Kunst gipfelt in der unendlichen Großartigkeit der riesenhaften Massen, die von dem monumentalen Sinn und tiefen Ernst der Völker des Pharaonenlandes staunenswertes Zeugnis gibt. Sie erhielt sich Jahrtausende hindurch fast stets in den gleichen Formen, bis sie schließlich durch die Kunst des Islam nach Eroberung des Landes durch die Sarazenen (640 n. Chr.) völlig verdrängt wurde.

Die Kunst der asiatischen Völker.

Nach den aus der historischen Urzeit der morgenländischen Kunst auf unsere Tage überkommenen und durch die wissenschaftlichen Forschungen gewonnenen Denkmalen begegnen wir



Fig. 6. Assyrische Portalfigur.

im Orient bei der dort herrschenden Willkür und der ungezügelten Phantasie des Volkes weniger gesetzmäßig entwickelten und in sich abgeschlossenen Architekturstilen im Sinne der heutigen Anschauungen, als vielmehr besonderen Eigenarten, namentlich in Skulptur, Malerei und Kleinkunst, die aber im großen Ganzen auf unsere historischen Stile nur von sehr geringem Einfluß waren.

In Mesopotamien, dem gesegneten Stromlande des Euphrat und Tigris, entwickelte sich schon frühzeitig bei den alten Babyloniern und Assyrern eine hohe Stufe der Kunst, die mit der ägyptischen viele Aehnlichkeiten aufweist, aber an Monumentalität hinter ihr weit zurückbleibt. Die aufgefundenen Architekturreste geben uns ein Bild von der ungewöhnlichen Größe, der Pracht und dem Luxus der Palastbauten, die offenbar in abgestufter Pyramidenform mit ringsum laufenden Terrassen angelegt waren, im Innern von Reliefplatten und Thonfliesen mit Keilschriften geschmückt.

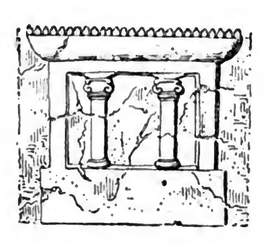


Fig. 7. Assyrisches Relief (Säulen mit Volutenkapitäl).

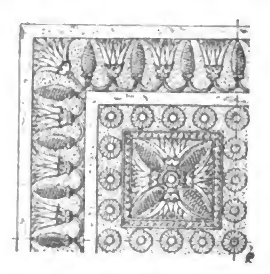


Fig. 8. Assyrisches Ornament (bemaltes Fußboden-Relief).

Wir begegnen hier schon Ueberwölbungen der Portalöffnungen, sowie Säulenbildungen mit Kapitälen, von denen uns eine Art Volutenkapitäl am meisten interessiert (Fig. 7). Die großartigsten Figuren an diesen Bauten sind die aus einem Stein gehauenen, als geflügelte Manntiere mit Menschenkopf gestalteten Portalstützen von beträchtlichen Abmessungen (Fig. 6). Die Reliefs sind ähnlich wie die ägyptischen behandelt und geben uns einen Einblick in das altassyrische Leben; an den Figuren ist die eigentümliche Haartracht besonders charakteristisch (Fig. 9). In der Ornamentik finden sich außer den Relief-

figuren die Lotosblume, Pinienzapfen, Anreihung von Rosetten und der Lebensbaum als hauptsächlichste Motive (Fig. 8).

Die Baukunst der Perser stellt eine Vermischung assyrischer, ägyptischer und indischer Formen dar; ein eigentümlich gebildetes Kapitäl, das sog. Einhornkapitäl (Fig. 10), ist eine den Persern angehörende neue Erscheinung.

Die Phönizier und Hebräer scheinen einen eigenen Stil nicht entwickelt zu haben; sie waren vorwiegend Handels-



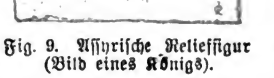


Fig. 9. Assyrische Reliefsigur (Bild eines Königs).

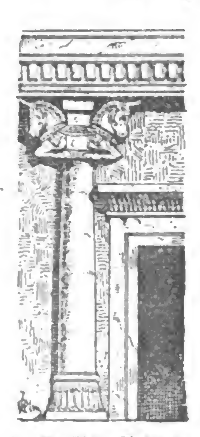


Fig. 10. Persische Architektur-Detail (vom Grabmal des Darius).

völker, die nur auf die Pflege der Kleinkünste für den Handel Wert legten und sich mit den ägyptischen und assyrischen Formen begnügt haben.

Die ostasiatischen Völker treten bedeutend später in die Kunstgeschichte ein.

Indien wird zum Mittelpunkt, von dem aus die übrigen Stämme Ostasiens die Grundformen zu eigener Verwendung entlehnen. Jenes wunderbare Land voll unerschöpflichen

Naturreichtums hat zwar schon sehr frühzeitig eine seinem Charakter und dem phantastischen Geist der Bewohner entsprechende Kunst entwickelt, gelangte aber erst mit dem Zeitpunkte, als der Buddhismus über den Brahminismus den Sieg davontrug (etwa 550 v. Chr.) zu einem abgeklärten, einheitlichen Stil, der ausschließlich aus dem Dienste der Religion hervorgeht. Es entstehen 4 Bautypen, deren Denkmäler noch in erstaunlicher Menge vorhanden sind: 1. Die Siegessäulen, die König Assoka zum Zeichen des zur Herrschaft gelangten Buddhismus errichten ließ, d. h. mächtige, glatte, ringsum mit den Gesetzen des Buddhismus beschriebene Säulen von ca. 12 m Höhe und 2 m Stärke, mit einem umgekehrten Kelchkapitäl, auf dem eine Löwenfigur sitzt als Sinnbild der neuen Lehre. 2. Die Topen (Dagob), die sich auf einer Terrasse halbkugelförmig zu bedeutender Höhe erheben und eine Kammer enthalten für die Aufbewahrung der Reliquien des Religionsstifters (Fig. 11).

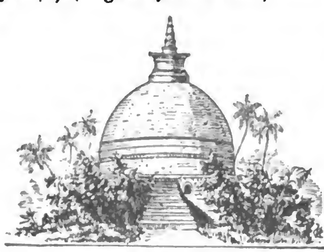


Fig. 11. Tope (Dagob).

3. Die Felsentempel, d. s. ausgedehnte, in rechteckiger Grundform in den Felsen eingehauene Höhlen, meistens durch 2 Pfeilerreihen in 3 Schiffe geteilt, mit einem dem Eingang gegenüberliegenden halbrunden Abschluß, in dessen Mittelpunkt bei den Brahmanen das Götterbild, bei den Buddhisten eine kleine Tope mit den Reliquien sich befindet (Fig. 12). Diese Felsentempel sind überaus reich verziert und bilden die wunderbarste Erscheinung der indischen Architektur. 4. Die Tempel oder Pagoden, die meist einen großen,

von Mauern umzogenen Gebäudekomplex darstellen mit großartigen, in mehreren aufeinandergehäuften Geschossen bestehenden turmähnlichen Thorüberbauten, die eine steile Stufenpyramide bilden. Die Details erinnern in ihrer phantastischen Ueberladung und nahezu regellosen An- und Uebereinanderhäufung an die berauschend üppige Natur des Landes (s. Fig. 13). Auch die Bildnerei trägt diesen Zug, erreicht aber meistens in Haltung und Gesichtsausdruck der Figuren eine sehr anmutige weibliche Milde und schwärmerisch naive Empfindung.

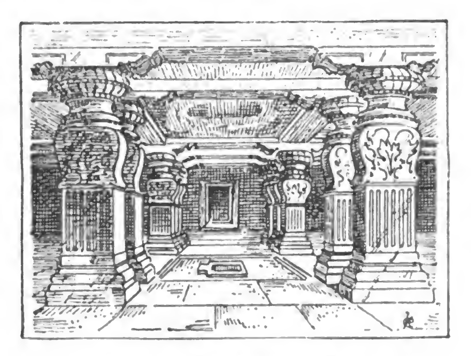


Fig. 12. Felsentempel bei Ellora.

Die Chinesen haben es zu einer Fortbildung der mit dem Buddhismus eingedrungenen indischen Baukunst nicht gebracht, sondern bei dem ihnen eigenen, aufs Praktische und Nützliche gerichteten Zug ihr Hauptaugenmerk auf großartige Nutzbauten gelegt (Brücken, Kanäle, chin. Mauer). Ihre Tempel sind klein, turmartig in Holz aufgebaut, mit phantastisch geschweiften Zwischendächern, deren Außenkanten mit Glöckchen, Blumen u. dgl. behangen sind, im Detail mit

allerlei abenteuerlichem Schnitzwerk überladen, an dem Drachengestalten das Hauptmotiv bilden (Fig. 14). In der Kleinkunst, besonders dem Bronzeguß, der Emailtechnik, Porzellanfabrikation (Porzellanturm zu Nanking), erreichten die Chinesen schon in den frühesten Zeiten einen hohen Grad der Vollendung.

Die Japaner sind in der Baukunst noch hinter den Chinesen zurückgeblieben, zeigen aber auch für die Kleinkünste,



Fig. 13. Indisches Architekturstück (Säulenaufsatz).



Fig. 14. Chinesischer Tempel.

insbesondere die Porzellan-, Email- und Lackmalerei, hervorragende Veranlagung, die in der keden und erstaunlich sicheren Zeichnung von Naturformen geradezu Mustergiltiges geleistet hat.

Bei den Völkern Ostasiens, die der alten Religion noch zugethan sind, verblieb die angestammte Kunst auch für die Folge in nahezu ungestörter Geltung. In Indien aber gelangt dieselbe mit dem Eindringen des Islam (s. S. 85)

durch Verschmelzung mit der Kunst desselben zu einer wunderbaren Nachblüte, deren Haupterscheinungsformen maßgebend wurden für die gesamte indische Kunst der späteren Zeit.

Der Stil der Griechen.

Die auf unsere Tage überkommenen Typen aus der historischen Urzeit der orientalischen und abendländischen Kunst offenbaren uns die auffallende Verschiedenheit in der Auffassung und Phantasie der beiden großen Völkerfamilien, der Semiten und der Arier. Während die gesamte Kunst der semitischen Völker auf das Uebersinnliche und Symbolische gerichtet ist bei starrem Festhalten der einmal ausgeprägten stilistischen Vorbilder, finden wir bei den arischen Völkern im Abendlande die naturfrohe Darstellung von Bildern des wirklichen Lebens, die im Allgemeinen gleichen Schritt hält mit der Fortentwicklung der Technik selbst. Die Kunst der morgenländischen Völker ist aber die ältere, und an den Berührungslinien mit der abendländischen Welt entstehen die Keime zu einer ersten hohen Kunstblüte, die auf griechischem Boden zur klassischen Vollendung führen sollte.

Das Land der Hellenen, das als südlichste Spitze Europas mit seinen Halbinseln und Inseln weit in das Mittelmeer gegen den afrikanischen und asiatischen Kontinent hinausragt, im Norden von hohen Randgebirgen umschlossen, war seiner ganzen Natur nach einer hohen Kulturentfaltung besonders günstig. Hier schuf ein mit glänzenden Anlagen ausgestattetes Volk in ungewöhnlich raschem Aufschwunge jene herrlichen Werke, die im Gebiete reichster und edelster Formgebung bis zum heutigen Tage unerreicht dastehen.

Ueber den geschichtlichen Anfängen des griechischen Volkes

liegt noch so manches Dunkel, wenn dasselbe auch in neuerer Zeit durch vergleichende Sprachforschung und Ausgrabungen etwas gelichtet wurde. Die wenigen Trümmer aus der von der altgriechischen Dichtung verherrlichten Heroen- oder Mythenzeit, die aus ganz unregelmäßigen Quadern sorgsam zusammengefügten cyklopischen Mauern, das Löwenthor zu Mykēnae (Fig. 15) und das Schatzhaus des Atreus, ein kuppelartiges Grabgewölbe aus wagrecht übereinander geschobenen Steinen, bieten mehr ein historisches als ein stilistisches Interesse.



Fig. 15. Löwenthor von Mykenae.

Erst mit der Einwanderung der Dorier in den Peloponnes um 1100 v. Chr. und der Verdrängung der Jonier nach Kleinasien, woselbst diese ein eigenes Kulturleben entfalten, beginnt jene Zeit, welche durch die Wechselwirkung in der Kunstthätigkeit der beiden Stämme für die Ausbildung der hellenischen Kunst von größter Bedeutung wurde.

Um 600 v. Chr. war von den Doriern im Süden vom Peloponnes der nach ihnen benannte Stil entwickelt, und hier beginnt die erste Epoche der griechischen Kunst. Von

ihrem Entwickelungsgang bis zu diesem Zeitpunkte haben wir bis jetzt nur unsichere Vorstellungen, da fast keine Ueberreste hievon vorhanden sind. Zwar lassen die wenigen Funde auf eine Uebernahme assyrischer und ägyptischer Formen schließen, die bereits eine klarere Anordnung und Abstreifung alles Ungeheuerlichen aufweisen. Von hier aber bis zum dorischen Tempel ist es ein wahrer Riesensprung an Fortschritt, für dessen Zwischenstufen wohl keine zuverlässigen Anhaltspunkte mehr gefunden werden.

Die griechische Baukunst knüpft sich in ihrer Entfaltung an die Bauwerke für den Kultus der olympischen Götter. In diesen sahen die Griechen die vollkommenste Erhabenheit und Schönheit menschlicher Gestalten, von denen jede Vorstellung des Ungeheuerlichen und Verzerrten der orientalischen Völker verbannt war. Ihrer waren nur solche Wohnungen würdig, die nicht nur in ihren Gesamtverhältnissen von vollendetster Harmonie, sondern auch in allen einzelnen Teilen mit höchster Feinheit im besten Material durchgebildet waren, die also auch das höchste Ideal schönheitsvoller Gestaltung zur Erscheinung brachten.

Der griechische Tempel diente stets nur als Wohnung für die Gottheit, deren Bild in ihm Platz fand, nie als Versammlungsort der Betenden; es genügten deshalb verhältnismäßig bescheidene Ausmaße. Er erhebt sich auf einem hochgelegenen, von Mauern umschlossenen Platze über einem meist aus 3 Stufen bestehenden Unterbau von rechteckiger Grundform und enthält immer einen rechteckig angelegten Innenraum N ā o s (*ναός* cella), in welchem das Götterbild aufgestellt wurde, mit einem Eingang in der meist gegen Osten gerichteten Schmalseite. In seiner weiteren Entwicklung erhält er vor dem Eingang eine nach vornen offene Vorhalle,

Pronāos *(πρόναος)* (vergl. Fig. 16 a) und bei ähnlicher Anlage an der hinteren Schmalseite eine Hinterhalle (Postīcum), (Fig. 16 d), jedoch ohne Zugang zur Cella; bisweilen liegt zwischen dem Posticum und Naos ein als Schatzkammer verwendeter Hinterraum, Opisthódōmos, *(ὀπισθόδομος)* mit Zugang vom Posticum. (Fig. 16 d und 17).

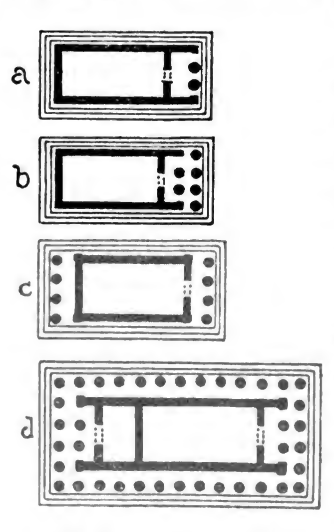


Fig. 16. Tempelgrundrisse.

Die ganze Architektur entwickelt sich nun im Aeußern an den vor und um den Naos angeordneten Säulenhallen, nach deren Anlage zu unterscheiden sind: 1. Antentempel (antae, *παραστάδες* = Seitenmauern) (Fig. 16 a), bestehend aus dem Naos und einer Vorhalle zwischen den über die Eingangswand vorspringenden Längsmauern mit vorderen Pfeilern, den sog. Anten, und Doppelantentempel bei gleicher Anlage auch auf der Rückseite. 2.) Prostylos *(πρόστυλος)* (Fig. 16 b) mit einer Vorhalle von 4 freien Säulen vor dem Tempeleingang und Amphiprostylos *(ἀμφιπρόστυλος)* mit einer solchen auch an der hinteren Giebelseite. (Fig. 16 c). 3.) Perípteros *(περίπτερος)* Fig. 16 d, wenn eine Säulenreihe den ganzen Tempel umstellt, Pseudoperipteros *(ψευδοπερίπτερος)*, wenn dieser Säulenumgang nur durch Halbsäulen an den Naos-

mauern angedeutet wird (vgl. Fig. 41). An den Giebelseiten steht immer eine gerade Anzahl Säulen, damit der Eingang nicht verdeckt wird, an den Langseiten die doppelte Anzahl und eine weitere (einschließlich Ecksäulen). Nach der Anzahl der Säulen an der Vorderseite heißt der Tempel viersäulig (tetrastylos τετράστυλος), sechs- oder achtsäulig (hexastylos, ἑξάστυλος, oktastylos ὀκτάστυλος); ein oktastylos hat also an den Langseiten 17 Säulen (Párthenon). 4. Diptĕros (δίπτερος) (Fig. 17) mit einem doppelten Säulenumgang um den Tempel. In einigen größeren Tempeln (Poseidontempel zu Pästum) enthält der Naos parallel

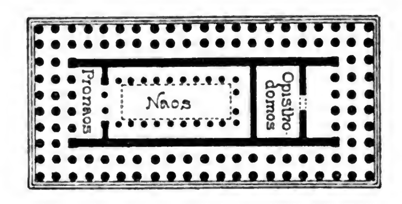


Fig. 17. Grundriß eines Dipteros hypaithros (Zeustempel zu Athen).

zu den Langsäulen zwei Säulenreihen, durch die der Innenraum gewissermaßen in ein breiteres Mittelschiff und 2 Seitenschiffe geteilt wird, und über denen Steinbalken liegen, auf welchen viele kleine Säulchen als Pföstchen stehen. Man nimmt an, daß diese Pföstchen die innern Träger eines zum Teil offenen Daches bildeten, und nennt solche Anlagen Hypäthráltempel (ὕπαιθρον = der freie Himmel) Fig. 17.

5. Monŏptĕros, μονόπτερος, ein kleiner, meist offener Rundtempel, der bei den Griechen selten vorkommt, dessen Form aber von den Römern bedeutsam fortentwickelt wird. (Fig. 42.)

Der griechische Tempel erscheint uns in der wunderbaren Harmonie des Ganzen und der bis ins kleinste sorgfältigst abgewogenen Gliederung als ein vollendet künstlerischer Organismus wie ein vollkommen durchgebildetes plastisches Werk; in jedem einzelnen Teile kommt die technische Funktion und das Verhältnis zum Ganzen klar und bestimmt zum Ausdruck. Das Ganze ruht auf einem terrassenartig erhöhten,

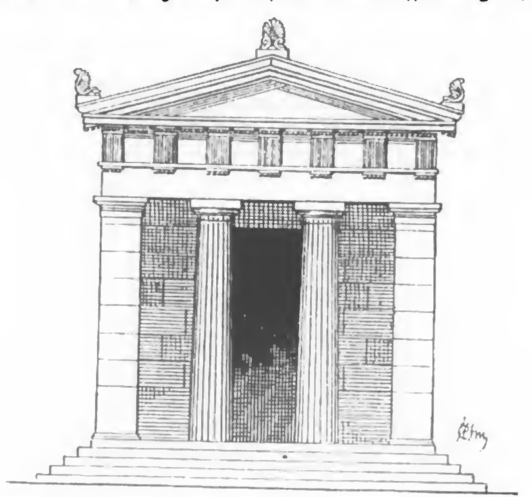


Fig. 18. Dorischer Tempel der Diana Propyläa zu Eleusis.

von 3 Marmorstufen umsäumten Mauerkörper, dem Stereobätes (*στερεοβάτης*), auf dessen durch Plattenbeleg gebildeter Oberfläche, Stylobätes (*στυλοβάτης*), sich der Tempeloberbau erhebt (s. Fig. 18). An diesem erscheinen als tragende Glieder die Säulen (*στῦλοι* styloi), die mit dem Kapitäl (*κεφάλαιον*) die Aufnahme der Last des Gebälkes und Uebertragung auf den Schaft (*σκᾶπος* scapus),

und mit dem Fuße (βάσις basis) die Ueberleitung des Druckes auf den Unterbau bewirken. Auch die Anten (4eckige Stirnpfeiler) sind in Fuß, Stamm und Kapitäl gegliedert, und selbst die im übrigen schmucklosen Tempelmauern

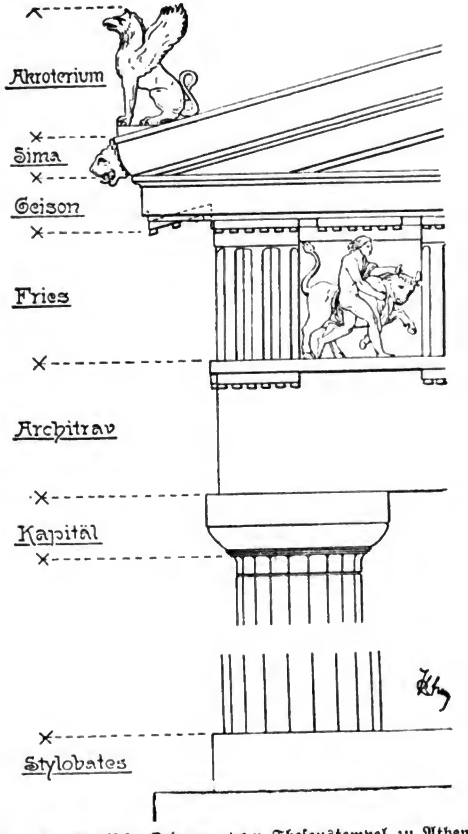


Fig. 19. Dorische Ordnung vom Theseustempel zu Athen.

erhalten oben ein säumendes Friesband und unten ein entsprechendes Fuß-(Sockel-)glied. Auf den Säulen ruht das äußere Steingebälk (Fig. 19), bestehend aus dem auf den Kapitälen aufliegenden Architräv oder Epistȳl (ἐπιστύλιον), dem Fries (ζωφόρος zophŏros-Bildträger) mit reichem bildnerischem Schmuck), dem als viereckige Platte weit über den Fries vortretenden Kranzgesims (Geisŏn γεῖσον) und der das Dach einsäumenden Rinnleiste (κῦμα Sima), d. i. eine über dem Geison hinlaufende Steinrinne, in der sich das Regenwasser sammelt, das dann an den beiden Fußlinien des Daches durch als Löwenköpfe gebildete Wasserspeier abläuft.



Fig. 20.
Giebelakroterie von Athen.

Von der Sima der beiden Langseiten steigen die Dachflächen des Tempels in sehr flacher Neigung empor; sie sind mit auf Holzsparren aufgelegten Ziegeln oder ziegelartig geformten Marmorplatten eingedeckt, deren Fugen durch parallel zu den Giebelkanten laufende Hohlziegelreihen überdeckt sind. Diese Hohlziegelreihen endigen oben in Akrotērien (ἀκρωτήρια) (Fig. 20), d. h. Firstziegeln, mit einer aufrechtstehenden Palmette und unten oft in ähnlich gebildeten Stirnziegeln (antefixa) als Traufrand, an Stelle des Sima (Fig. 31). Das durch die Dachneigung entstehende dreieckige Giebelfeld (τύμπανον Týmpanon), über welches das Kranzgesims mit Sima hinläuft, erhält einen sehr reichen bildnerischen Schmuck; an den First- und den beiden Endkanten stehen auf viereckigen Untersätzen (πλίνθοι Plinthen)

große Akroterien bezw. Endblumen, an deren Stelle bisweilen Tiergestalten, ja selbst Statuen treten. (Fig. 19.)

Die wagrechte Ueberdeckung der äußeren Säulenhallen geschieht in der Weise, daß auf den Architrav und die Naosmauern in gleichen Abständen steinerne Querbalken gelegt werden (Fig. 21), deren Zwischenräume durch quadratische Decktafeln, die Kalymmátien (*καλυμμάτια*), abgedeckt werden. Diese erhalten auf der unteren sichtbaren Fläche eine oder 4 quadratische Vertiefungen mit Rosetten auf dem Grunde (Kassetten), um sie leicht und zierlich zu gestalten. Von der inneren Decke des Naos besitzen wir keine Anhaltspunkte mehr; wahrscheinlich waren es Holzdecken mit Kassettenbildungen.

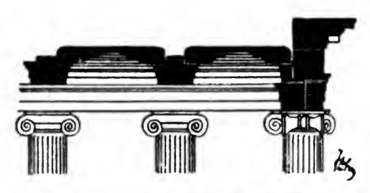


Fig. 21. Deckenbildung vom Tempel der Athena zu Priene.

Die in der Regel an der östlichen Giebelwand gelegene Tempelthüre ist hoch und schlank, nach oben etwas verjüngt, von einem profilierten und mit Perl- und Eierstäben verzierten Thürgestell umrahmt und bei reicherer Ausbildung (z. B. der berühmten Erechtheionthüre) mit einer gesimsartigen Verdachung auf Konsolen bekrönt (Fig. 22); die eigentliche Thüre war aus Bronze, bisweilen vergoldet. Fenster waren außer einer vergitterten Lichtöffnung über der Thüre in der Regel keine vorhanden.

In der Detailbildung der Säulen und Gebälke haben

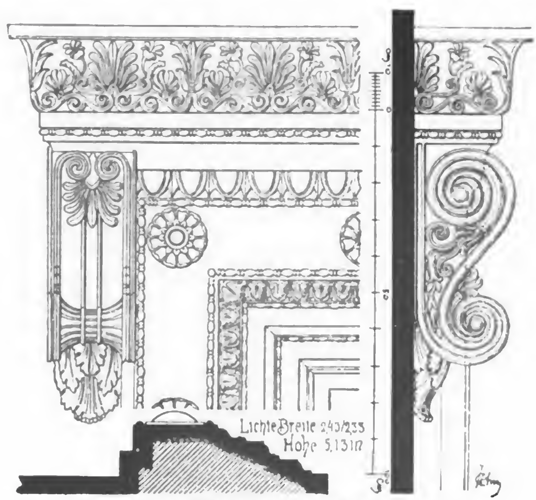
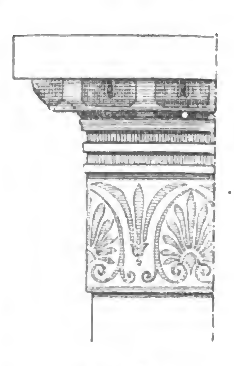


Fig. 22. Details von der Erechtheionthüre.

sich nun 3 verschiedene Bauweisen oder Stilarten entwickelt, gewöhnlich die S ä u l e n o r d n u n g e n genannt, und zwar die dorische, ionische und korinthische, von denen die erstere vorwiegend der frühen, die letztere der späten Epoche angehört, die aber in der Blütezeit nebeneinander Verwendung finden.

Die dorische Säule (Fig. 18 und 19) steht ohne Basis in einer flachen Vertiefung des Stylobates, der gewissermaßen als gemeinsamer Säulenfuß erscheint. Der aus mehreren sorgfältig aufeinander gefügten Einzelstücken (sog. Trommeln) bestehende Schaft ist nach oben in einer A n s c h w e l l u n g (Entăsis ἔνταοις) verjüngt (die elastischen Umrißlinien deuten den in der Säule wirksamen Gegendruck an) und mit 16 oder 20 K a n n e l u r e n (ῥάβδοι canaliculi Kanäle) gegliedert, zwischen denen jeweils nur eine Kante stehen bleibt. Durch

einen scharfen Einschnitt (scamillus), oft auch durch 2 oder 3 Einschnitte, wird oben der Säulenhals (ὑποτραχήλιον hypotrachélium) markiert, der dann mit mehreren schmalen Ringen (ánŭli ἐντομαί) ins Kapitäl übergeht. Dieses besteht aus dem Echínus (ἐχῖνος), d. i. einem Wulst in der Form eines oben wieder eingezogenen Viertelstabs, und der quadratischen Deckplatte, dem Abacus (ἄβαξ) (Fig. 19). Die dorische Säule hat eine Höhe von 5—6 unteren Durchmessern, eine Verjüngung von 1/4 unterem Durchmesser und einen Abstand von Mitte zu Mitte d. i. ein Intercolumnium = 2 1/2 unterem Durchmesser. Auch der Antenpfeiler ist meist fußlos, erhält einen glatten, unverjüngten Schaft, einen als ganz flaches Band (ταινία- fáscĭa taénĭa) ein wenig vorspringenden Hals und ein Kapitäl dem der Säule ähnlich, der Echinus jedoch mit dem Profil der überschlagenden Welle (κυμάτιον Kymátĭon) (Fig. 23).


Fig. 23.
Dorisches Antenkapitäl.

Das dorische Gebälk hat einen glatten, als 4kantigen Steinbalken gebildeten Architrav mit einem schmalen Halsbändchen (Tänia) auf der Oberkante. Der darüber liegende Fries erhält durch die als kleine Stützpfeilerchen erscheinenden Triglyphen (τρίγλυφοι Dreischlitze) über den Mittellinien der Säulen und deren Zwischenräumen eine lebhafte Gliederung. Das Motiv derselben löst sich nach unten in der unter dem Halsglied des Architravs befindlichen sog. Tropfenrégula auf, schmalen Plättchen mit 6 Tropfen

(*σταγόνες* güttae) (Fig. 19). Die zwischen den Triglyphen liegenden vertieften Felder, die Metópen (*μετόπαι*), erhalten einen gemalten oder plastischen Schmuck. Der Geison ist ähnlich gegliedert, indem auf seiner schräg nach außen abhängenden Unterfläche über den Mittellinien der Triglyphen und Metopen viereckige Platten von der Breite der Triglyphen vorstehen, die Mútulen, jede mit 3 Reihen von je 6 Tropfen wie unten an der Tropfenregula. An dem schrägen Giebelgesims fallen die Mutulen weg. Auf dem Obergliede des Geison, einem Plättchen mit Kymation, sitzt das Sima (Traufleiste), welches in weich nach auswärts geschwungenem Profil mit einem aufgemalten Palmettenband den oberen Abschluß des Gebälkes bildet.

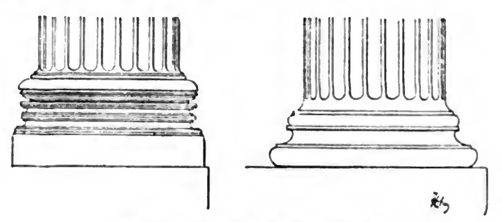


Fig. 24. Ionische Säulenbasen.

Der dorische Stil macht in allen seinen Teilen den Eindruck ernster Würde und strenger Gebundenheit.

Die ionische Säule ist aus asiatischen Vorbildern entwickelt. Sie steht immer auf einem Fuß, Basis, (*σπεῖρα* spira) (Fig. 24), der 2 verschiedene Bildungen aufweist: Bei den kleinasiatischen Denkmälern ruhen auf einer quadratischen Unterlagsplatte (Plinthe) ein hoher, einwärts gezogener kreisrunder Ring, der Trochĭlus (*τρόχιλος*), meist mit 2 durch doppelte Rundstäbchen getrennten Hohlkehlen wagrecht profi-

liert, und darauf der Wulst oder Pfühl (τόρος Torus), eine kräftige Rundplatte, ebenfalls ganz oder in seiner unteren Hälfte wagrecht kanneliert. Die attische Basis besteht aus einem unteren größeren und oberen kleineren Wulst (Torus) mit einer dazwischen liegenden, durch Plättchen getrennten, tief eingezogenen Rundplatte (Trochilus) ohne Plinthe. Der Schaft ist schlanker als der dorische (vergl. Fig. 35) (die Höhe der Säule hat das 8—9fache des unteren

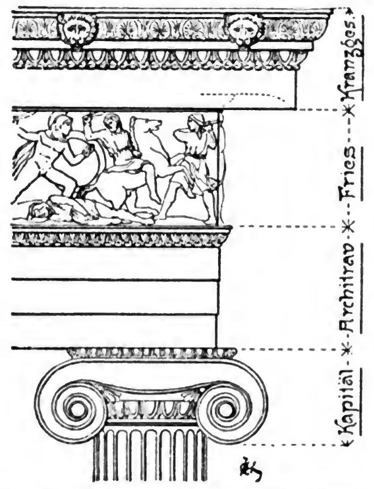


Fig. 25. Jonische Ordnung vom Tempel der Nike apteros zu Athen

Durchmessers, Verjüngung mit Entasis = $^1/_5$—$^1/_7$, Intercolumnium = 3 untere Durchmesser), mit 24 tiefer ausgehöhlten Kanneluren gegliedert, zwischen denen Stege von $^1/_4$ Kannelurenbreite stehen bleiben. Die Kanneluren sind unten und oben ausgerundet und endigen unmittelbar am Anlauf bezw. Ablauf, schmalen durch eine kleine Hohlkehle vermittelten und in ein Plättchen übergehenden Verbreiterungen

des Schaftes am Fuß bezw. Kapitäl. Das ionische Kapitäl beginnt mit einem als Perlstab gebildeten Halsring (ἀστράγαλος Astragál), auf welchem der ebenfalls plastisch als Eierstab verzierte Echinus liegt. Darauf liegt nun das die ionische Bauweise so charakterisierende Volutenpolster (κριοί = volutae), das sich, wie aus weichem, elastischem Stoff bestehend, in der Mitte einsenkt und an beiden Seiten um einen Kreis, das Auge, schneckenförmig aufrollt. Die Ecken zwischen den Voluten (ἕλικες) und dem Echinus werden mit langgestielten Palmetten ausgefüllt. Die Seitenansicht des Volutenpolsters zeigt stets eine weiche, vielgestaltige Profilierung, die meist durch einen mittleren, mit Blattwerk geschmückten Rundstab und dünne Perlstäbchen zwischen Hohlkehlen gebildet wird (Fig. 25 und 26). Der Abakus ist niedrig und als zierliche Blattwelle mit Eierstab profiliert. Reiche Kapitäle (z. B. am Erechtheion) erhalten zwischen Echinus und Volutenpolster noch einen mit Flechtwerk verzierten Rundstab und einen mit einem umlaufenden Palmettenkranz geschmückten Hals (Fig. 26). Da das ionische Kapitäl zwei Haupt- und zwei Nebenseiten hat, eignet es sich nicht gut für Ecksäulen. Bei den Peripteraltempeln half man sich nun dadurch, daß man am Eckkapitäl die

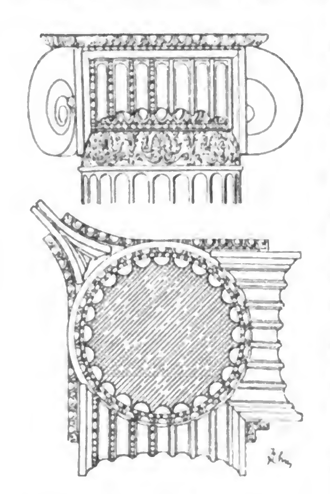


Fig. 26
Ionisches Eckkapitäl vom Erechtheion.

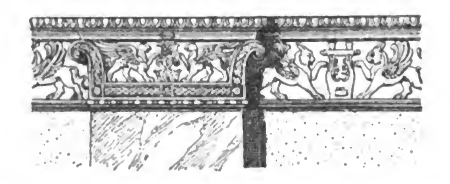


Fig. 27. Jonisches Pfeilerkapitäl mit Wandfries.

Vorder= wie die Seitenfront als Hauptansicht behandelte, wodurch die an der Ecke sich stoßenden Voluten eine stark aus=wärts geschweifte Schnecke bilden. (Fig. 26.) Die Anten erhalten gleiche Fußbildung wie die Säulen, glatten Schaft, Hals mit Palmettenband und als Kapitäl einen Eierstab, darüber Herzblattstab (Kymation) und einen niedrigen Abakus. Die ionische Bauweise verwendet auch freie 4eckige Pfeiler mit Basis, verjüngtem glattem Schaft und Kapitäl, von dem Fig. 27 eine besonders häufige Form darstellt, sowie ähnlich gestaltete Wandpfeiler, deren Fuß= und Kopf=bildungen sich an den Wänden fortsetzen.

Das ionische Gebälk hat einen in drei nur sehr wenig übereinander vorspringenden Absätzen gegliederten Architrav, der als oberen Abschluß ein kleines Eierstabgesims erhält (Perlschnur, Herzblattstab und Plättchen) und einen glatten durch=laufenden Fries mit figürlichen Darstellungen. Ein Eierstab mit Perlschnur vermittelt den Uebergang zum Kranzgesims, welches wie=der 2 Grundformen aufweist, die attisch=ionische, bei welcher die stark ausladende Hängeplatte direkt

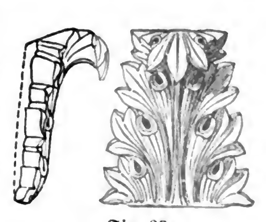


Fig. 28.
Griech. Akanthusblatt vom Turm der Winde in Athen.

auf dem Fries aufliegt, und die asiatisch-ionische, bei welcher ein Zahnschnittgesims dazwischengeschoben wird (Fig. 25 und 31). Die Hängeplatte erhält durch eine Kehlung an der Unterfläche eine sog. Wassernase. Das schräge Giebelgesims ist wie das Kranzgesims gebildet, jedoch ohne Zahnschnitt. Das in doppelt geschweifter Linie, dem Karnies, profilierte und mit einem Anthemienband *(ἀνθέμιον)* verzierte Sima bildet wieder den oberen Abschluß des Gebälks (Fig. 25).



Fig. 29. Korinth. Kapitäl (vom Turm der Winde zu Athen).



Fig. 30. Korinth. Kapitäl (vom Tempel d. Apollo Didymäus zu Milet).

Der ionische Stil erscheint uns durch seine freier gegliederten, anmutigen und graziösen Formen im Vergleich zum dorischen als ein bedeutend leichteres und schlankeres Bausystem (vergl. Fig. 18 und 35).

Die korinthische Säule ist im wesentlichen nur eine reichere Ausgestaltung der dorischen und ionischen; sie hat eine attisch-ionische Basis mit Plinthe, den gleichen Schaft wie die ionische Säule, aber ein völlig neues Kapitäl, welches erstmals von Kallimăchos von Korinth (um 400 v. Chr.) gebildet worden sein soll. Die Grundform hiefür haben wir schon im ägyptischen Stil (Fig. 3) kennen gelernt. Das

korinthische Kapitäl besteht aus einem Perlstab als Halsring (Astragál), dem nach oben geöffneten Blumenkelch und dem Abakus. Der Blumenkelch wird von Akanthusblättern (Fig. 28) gebildet, die hier zum erstenmal auftreten. (Der Akanthus (ἄκανθος), Bärenklau, ist ein in Griechenland und Italien wild wachsendes Staudengewächs, dessen große, vielfach ausgezackte und schön gerippte Blätter von den Griechen als ein neues Ornamentmotiv verwendet und, obgleich diese Pflanze keine Ranken treibt, stets in Verbindung mit solchen dargestellt wurden). Es sind nun zwei verschiedene Formen von korinthischen Kapitälen zu unterscheiden: Das eine hat nur eine Reihe von acht Akanthusblättern mit nach außen überhängenden Spitzen, zwischen denen ebensoviele Schilfblätter ohne Ranken die obere Hälfte der Kelchform umkleiden, und darüber einen

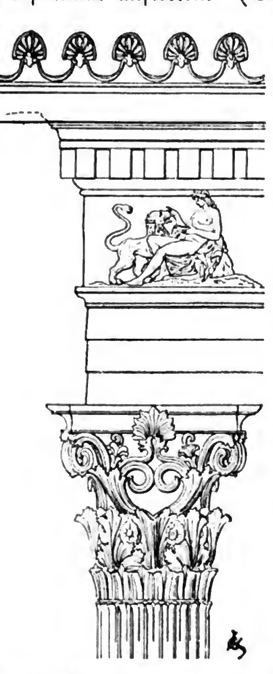


Fig. 31. Korinth. Ordnung (vom Denkmal des Lysikrates zu Athen).

profilierten, quadratischen Abakus (Fig. 29). Bei der andern häufigeren Form erhält das Kapitäl zwei Reihen von je acht Akanthusblättern übereinander, aus denen acht hohe Ranken herauswachsen, die paarweise Eckvoluten bilden, und acht kleinere, aus denen sich Palmetten entwickeln (Fig. 30). Der

Abakus ist alsdann an allen vier Seiten nach innen geschweift, oft an den Ecken abgekantet und profiliert. Die Anten und Wandpfeiler erhalten in dieser auf reiche Wirkung abzielenden Bauweise eine ähnliche Kapitäl- und Fußbildung und einen kannelierten Schaft; in der Spätzeit gab man demselben durch Anordnung eines vertieften Innenfeldes zwischen Karniesstäben eine neuartige Flächengliederung, die in der Renaissance zur Regel wird. Das Gebälk richtet sich nach dem der ionischen Ordnung (Fig. 31). An Stelle der Säulen fanden bei einzelnen reich durchgebildeten Bauwerken (z. B. am Erechtheion) menschliche Gestalten als Atlanten oder Karyatiden Verwendung (Fig. 32).



Fig. 32. Karyatide vom Erechtheion.

Die Ornamentik ging zunächst aus ägyptischen und assyrischen Motiven hervor (vgl. Fig. 8); jedoch verstanden es die Hellenen meisterhaft, dieselben im Geiste ihres Stils umzumodeln, so daß sie als selbständige Elemente erscheinen, die durch ihre hohe Formvollendung und Schönheit den Beschauer überraschen. Die ornamentalen Verzierungen ordnen sich streng der Architektur und der technischen Funktion der einzelnen Strukturteile unter; ihre Grundformen sind: Flechtbänder, namentlich der Mäander (Fig. 33), die überfallende Welle, Anthemienbänder, bestehend aus Palmetten (Lotosmotiv) und Blumenkelchen, die durch Ranken mit einander verbunden sind und das Akanthusblatt, von dem Fig. 34 (vom Denkmal des Lysikrates) die charakteristische griechische Bildung zeigt.

Die Epochen und die Denkmäler. In der Entwicklung der hellenischen Kunst unterscheiden wir folgende drei Stufen:

I. Periode von Solon bis auf Périkles (600—450), auch „Zeit des strengen Stils“ genannt. Sie ist die Epoche des dorischen Stils, der hier in seiner Einfachheit und Strenge, sowie in der Schwere der Form die Ursprünglichkeit und Gebundenheit einer noch in der Entwickelung begriffenen Kraft zum Ausdruck bringt. Denkmale: Der dorische Peripteros hexastylos der Athene zu Aegina, der Apollotempel zu Delphi und der des olympischen Zeus zu Athen, der hypäthrale (vergl. S. 23) Poseidontempel zu Pästum in Unteritalien.



Fig. 33.
Gemalte griechische Bänder.

II. Periode von Perikles bis zur makedonischen Oberherrschaft (450—330), die Blütezeit. Die auf die Perserkriege folgende nationale Erhebung der Hellenen brachte ihnen unter der glücklichen Leitung des weisen Staatsmannes Périkles, welchem geniale Künstler wie Phidias und Mnésikles zur Seite standen, das „goldene Zeitalter“. Athen wurde zum Mittelpunkt und erreichte eine wunderbare Kultur- und Kunstblüte, deren Leistungen dem Höchsten beizuzählen sind, was je der menschliche Geist erdacht und erschaffen hat. Die dorischen Säulen werden schlanker gebildet und die Detail-Formen derselben verfeinert; die leichtere und elegantere ionische und die zierliche korinthische Säule finden Eingang und werden mit und neben der dorischen verwendet. Großartige Denkmale entstammen dieser Zeit: der Párthenon

auf der Akrópolis von Athen, erbaut von Iktinos und Kallikrates 440 v. Chr. (dorischer Peripteros oktastylos hypaithros); die Propyläen von Mnesikles, 431 v. Chr., ein zur Akropolis führendes Prachtthor; der Theseustempel, um 450 (dorischer Peripteros hexastylos) u. v. a. Den vollendetsten Glanz entfaltet die griechische Baukunst am Erechtheion (Fig. 35), dem eigentlichen Kultustempel der Göttin Athene, an welchem sechs herrliche athenische Jungfrauengestalten als Karyatiden das zierliche Gebälk tragen (Fig. 32). Auch in Kleinasien, Sicilien und Unteritalien sind aus dieser Epoche höchst bedeutsame Denkmäler erhalten (Minervatempel zu Priéne, Apollotempel zu Milet u. a.).

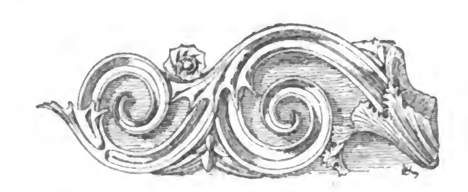


Fig. 34. Griech. Akanthusornament (vom Denkmal des Lysikrates in Athen).

III. Periode, Zeit des Niedergangs bis zur Unterjochung Griechenlands (330—146). Der Eintritt der makedonischen Oberherrschaft bezeichnet die Ueberschreitung des Höhepunktes der hellenischen Kultur. Die zerrütteten Stämme sind nicht mehr stark genug, sich der verweichlichenden orientalischen Einflüsse zu erwehren. Die Kunst wird in den Dienst der Herrscher gestellt und entartet immer mehr in rein äußerlicher Prachtentfaltung. Der Tempelbau tritt zurück; Prunkpaläste, luxuriöse Privatbauten, Theater, kleine Denkmäler u. dgl. bilden die Hauptaufgabe. Die spärlichen aus dieser Epoche erhaltenen Ueberreste kennzeichnen ein Verlassen

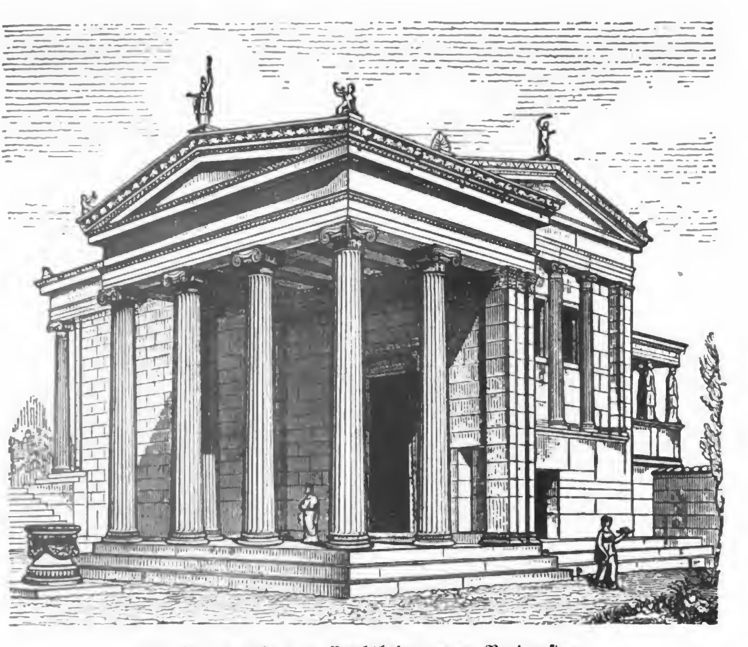


Fig. 35. Ansicht vom Erechtheion gegen Nordwesten.

des Prinzips der Solidität. Die nationale hellenische Kunst geht sichtlich zurück. Mit der Eroberung Griechenlands durch die Römer (146 v. Chr.) steht sie vor ihrem Ende.

Die griechische Plastik knüpft ebenso wie die Baukunst an das Bild der Götter an. Die Göttergestalten bilden den Inbegriff der höchsten Ideale schönster, vollkommenster Erscheinungen, so wie sie Homer in seinen Gesängen verherrlicht. Die einfache, ungekünstelte Gewandung der Griechen, die nur auf das Schöne gerichtete Erziehung des Volkes erwies sich einer hohen Entwickelung der Bildhauerkunst besonders günstig. Das Streben nach der Darstellung der Götter in vollendeter Schönheit führte zu einem allgemeinen Schönheitsideal, das sich in einer wundervollen Körperbildung und dem „griechischen Profil" ausprägt, in welchem allerdings mehr Geist und Sinnlichkeit, als Seelenregungen und Stimmungen zum Ausdruck kommen. Auch da, wo die Jugend oder die starke Männlichkeit, das zarte Weibliche oder das Greisenalter darzustellen sind, entstehen Charaktertypen ohne Individualisierung. Bewundernswert ist die Auffassung des Wesentlichen und der strenge Ausschluß des bloß Zufälligen; in dieser Beziehung stehen die griechischen Bildwerke bis heute unerreicht und unübertroffen da (Fig. 32 und 36).

Auch hier können wir drei Epochen unterscheiden: die *erste Epoche*, von 600—450, ist gekennzeichnet durch die *Bildwerke von Aegina*, der Insel südwestlich von Athen, auf der sich die erste griechische Kunst entwickelte. In der steifen Körperhaltung, der Profilstellung der Füße und der Haartracht zeigen sich die starken Einflüsse der alten orientalischen Kunst. Die aufgerissenen Augen, das starre, fast abschreckend blöde Lächeln im Gesichtsausdruck und die über-

triebene Muskulatur geben diesem frühesten sog. „archaischen Stil“ der griechischen Plastik das Gepräge. (Apollo von Ténĕa, München.) Einen eminenten Fortschritt stellen die Giebelstatuen des Athenetempels zu Aegina dar (München), etwa 500 v. Chr., die in Körperhaltung und Muskulatur einen hohen Grad von Vollendung erreichen. Diese und die Werke von Pythágŏras aus Rhégĭon, sowie von Myron (Diskuswerfer) bilden den Uebergang zur



Fig. 36. Griechische Büste (Kopf der Niobe).

Zweiten Epoche (ca. 450—330), der Blütezeit, die kulturgeschichtlich durch das perikleische Zeitalter charakterisiert ist, in welchem gottbegnadete Künstler die herrlichsten Werke zur Ausführung bringen: Phidias (Athena Prōmăchos, 20 m hoch auf der Akropolis von Athen aufgestellt; Athena Parthenos im Parthenon, u. v. a.); Polyklét von Argos (Herabild zu Argos von Goldelfenbein, d. h. die unbedeckten Körperteile von Elfenbein über einem hölzernen Kern, Waffen, Schmuck und Gewandung von Gold); Alkámĕnes (dem die Hera Ludovisi zugeschrieben wird), Paiónĭos (Giebelgruppe für den Zeustempel zu Olympia.) — Im ersten Drittel des 4. Jahrhunderts entwickelt sich eine eigene jüngere Schule, die sich von der Architektur unabhängig macht und ihr Hauptaugenmerk auf die Darstellung der in blühendster Jugend gedachten Götter Eros, Apollo u. dgl., überhaupt des Reizvollen, richtet. Ihre Hauptvertreter sind: Skopas (Achilläus- u. Niŏbe- (?)

gruppe), Praxitĕles von Athen (Aphrodite), Lysippos von Sikyon (Heraklesstatuen, Porträtbüsten von Alexander d. Gr.).

In der dritten Epoche (330—146) wurde durch Alexander d. Gr. und seine Nachfolger die Kunst zwar eifrig weitergepflegt; aber dadurch, daß die hellenische Kultur auch auf andern Boden, nach Aegypten und Kleinasien, verpflanzt wurde, verlor sie allmählich ihre Reinheit und ihren nationalen Charakter. Rhodos, Pergamum und Ephesus werden die Centralen der spätgriechischen Kunst. Eine besondere Vorliebe für Kolossalstatuen, für die Darstellung des Leidenschaftlichen und des Schmerzes, sowie für Porträtstatuen (Koloß von Rhodos, über 30 m hoch, in Erz gegossen, farnesischer Stier, Laokoongruppe, Standbild des Sophokles) kennzeichnet diese letzte Periode der griechischen Plastik.

Die griechische Malerei tritt zunächst in den Dienst der Baukunst. Die dorischen Tempel erhalten ursprünglich eine warme, hellgelbe Tönung, und außerdem werden die einzelnen Strukturglieder an den Kapitälen und Gebälken mit den die technischen Funktionen derselben bezeichnenden Ornamenten in meist braunroter und blauer Farbe besonders hervorgehoben. Mit dem Vorherrschen des plastischen Prinzips der ionischen und korinthischen Bauweise tritt die Malerei zurück und wird zu einer selbständigen Kunstübung. Dieselbe bedient sich der enkaustischen Maltechnik (Auftrag von erwärmten Wachsfarben) und beginnt mit reliefartigen Darstellungen (ohne Schatten- und Farbenabtönungen) aus dem Gebiete des Göttermythus und der Heldensage. Die bedeutendsten Künstler sind: Polygnŏtos (um 460), der mehrere Prachtbauten in Athen mit Gemälden schmückte; Apollodŏros, der „Schattenmaler", der bereits die Lichtwirkungen berücksichtigte; Zeuxis (um 400), der das Reizvolle und die Anmuth weiblicher Erscheinungen

verherrlichte; Parrhăsĭos, der erste Darsteller bewegter Gemütszustände, und Apélles (356—308 v. Chr.), der Porträtmaler Alexanders des Großen, der in Auffassung und Technik den Gipfelpunkt der griechischen Malerei erreichte. Nach Alexander d. Gr. kennzeichnen die Gemälde von Piraïkos mit Bildern aus dem täglichen Leben („er malte Barbier- und Schusterbuden") die Stufe des Verfalls.

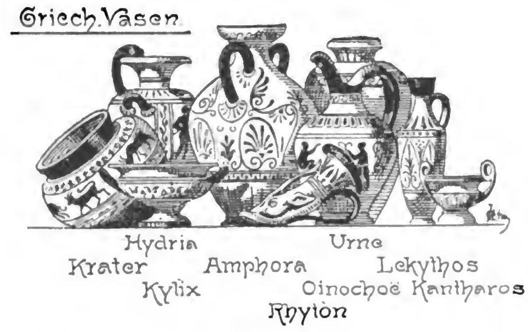


Fig. 37.

Die Kleinkünste bleiben in ihrer Entwickelung hinter der hohen Kunst nicht zurück. Die Griechen üben schon den Gemmen- und Stempelschnitt und zwar sowohl in erhabenen Formen (Cameen), als auch vertieft (Intaglien). Einen bewundernswerten Höhepunkt erreichen sie aber in der Gefäßbildnerei (Keramik), mit der sie uns nicht nur durch die wohldurchdachte Formgebung und Ornamentation, sondern auch durch die Feinheit und Schönheit der Zeichnung geradezu überraschen. In Fig. 37 sind die wichtigsten Formen der griechischen Vasen dargestellt:

a) Amphora, Gefäß für Oel, Wein u. dgl.,

b) Krator, Mischgefäß.

c) Urne, Aschengefäß,
d) Hydria, Wassergefäß,
e) Oinochoë, Kanne für Wein ꝛc.,
f) Lekythos, Salbgefäß,
g) Kylix, Trinkgefäß,
h) Kantharos, Trinkschale,
i) Rhyton, Trinkhorn.

Die Behandlung dieser Vasen läßt zwei verschiedene Stilarten erkennen: den sog. alten Stil (bis 450 v. Chr.) mit schwarzen Figuren auf rotem Thongrunde und den schönen oder reichen Stil mit roten figürlichen Darstellungen auf glänzend schwarzem Grunde. (Fig. 38.) Später treten noch andere Farben, namentlich weiß und hellgelb, hinzu, sowie Ueberladungen mit reichen Blumengewinden, an denen sich fremde Einflüsse bemerkbar machen, und die zu einem neuen Stil führen, der seine höchste Blüte zur Zeit der Römerherrschaft zeigt.



Fig. 38.
Figur auf einer Amphora.

Der Stil der Römer.

Fast gleichzeitig mit den ersten Anfängen der griechischen Kunst auf dem äußersten Südosten Europas entwickelt sich in Italien, der mittleren Halbinsel des europäischen Südens, die in ihrer Lage, dem Klima und der ganzen Natur des Landes so manche Aehnlichkeit mit Griechenland aufweist,

eine eigentümliche Bauweise, welche für die Architektur der Römer ebenso bedeutsam wird, wie die archaische Kunst für die der Hellenen. Es ist das die Kunst der alten Etrusker, die in grauer Vorzeit aus dunkler Herkunft in Etrurien einwanderten, jenen weiten Länderstrecken zwischen den Apenninen, dem Tiber und dem ligurischen Meer, von denen das heutige Toskana noch einen großen Teil darstellt, und welche schon bei Beginn des letzten Jahrtausends vor Christus nach Verschmelzung mit der angestammten Bevölkerung einen eigenen Staat bilden, der um die Zeit der Gründung Roms und der ersten römischen Könige zu seiner höchsten Machtentfaltung gelangt. Mit dem Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. beginnen die harten Kämpfe mit den eroberungssüchtigen Römern, in welchen sie schließlich nach schweren Niederlagen völlig aufgehen. Und so verschwinden die alten Etrusker fast spurlos aus der Weltgeschichte, ihre technischen Errungenschaften, mit denen sie sich einen bleibenden Denkstein in der Geschichte der Baukunst erworben haben, den Römern überlassend.

Die Bedeutung der etruskischen Kunst liegt nicht etwa in der Ausbildung eines bestimmten Formenkreises oder eigenartiger Bautypen, die später vorbildlich geworden wären; in den Tempelbauten, der Bildnerei, Malerei, den Vasen und der ganzen Kleinkunst macht sich eine sehr frühe Uebertragung der griechisch-archaischen Kunst unter phönizischen Einflüssen bemerkbar, und in den großen Grabbauten, teils Felsengräbern, teils freistehenden kegelförmigen Bauten, zeigt sich so manche auffallende Uebereinstimmung mit den Auffassungen und düstern Religionsvorstellungen der orientalischen Völker. Auf keinem dieser Gebiete haben jedoch die Etrusker eine besonders hohe Stufe erreicht. Ihre Stärke liegt vielmehr in den groß-

artigen Ausführungen für die Zwecke des gemeinsamen Nutzens, den Bauten für die Flußregelungen, Entwässerungen, Kanal- und Brückenbauten u. dgl., und auf diesem Gebiete finden sie den Schlüssel zu einem ganz neuen technischen Verfahren, das in der Zukunft zu der folgenreichsten Entwickelung führen sollte, zu dem Gewölbebau. Wenn auch die Idee für die Herstellung von Ueberdeckungen durch Anwendung von Keilsteinen schon bei den Aegyptern und Assyrern gefunden wird, so waren die Etrusker doch die ersten, die ihr nicht nur ein Moment eigentümlicher ästhetischer Entwickelung abgewonnen haben, sondern sie auch gleichzeitig durch großartige und kühne Bauten in der Praxis verwirklicht haben, so daß die ganze Gewölbetechnik hier ihren Ausgangspunkt hat. An den wichtigsten Denkmalen des frühen etruskischen Gewölbebaues, der Porta dell' Arco, einem uralten

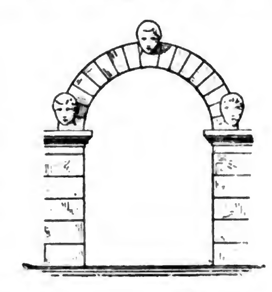


Fig. 39. Thorbogen aus Volterra

Thore von Volterra (Fig. 39), dem sog. Tullianum mit dem darüber befindlichen Carcer Mamertinus (ein Quellenbehälter mit Ueberbau, der als Gefängnis diente) am Abhange des kapitolinischen Berges und namentlich der merkwürdigen Cloaca maxima, einem ca. 190 m langen, 3,5 m breiten und 4,5 m hohen, ganz eingewölbten Abzugskanal in Rom, der wohl um 600 v. Chr. entstanden ist, zeigt sich nicht nur in den verschiedenen Formen der angewandten Wölbungen (es kommen außer den Rundbögen schon Flach- und Spitzbögen vor), sondern auch in der ganzen Ausführungsart eine reiflich durchgebildete Technik, die lange Erfahrungen voraussetzt.

Die Römer, deren Reich aus kleinen an den Grenz-

punkten zwischen den etruskischen, latinischen und sabinischen Völkerschaften entstandenen Anfängen sich allmählich zu einem Staate entwickelte, welcher fast die gesamte Kulturwelt des Altertums umfaßte, hatten bei ihrem fast nur auf Eroberung und Staatenbildung gerichteten Sinne und der bunten Mannigfaltigkeit der von ihnen zusammengeschweißten Stämme jene Vorbedingungen einer gemeinsamen und tiefen künstlerischen Empfindung nicht gewinnen können, aus der eine nationale und eigentümliche Formensprache geboren wird. Ihrem vor allem den praktischen Nutzen, den Erwerb und Besitz be-

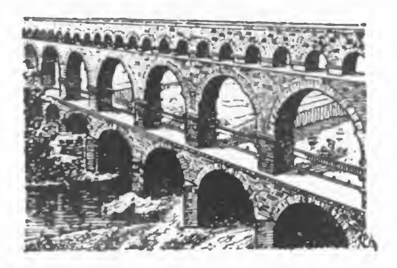


Fig. 40. Römische Wasserleitung.

rechnenden Verstand war die Kunst der Etrusker sehr entgegengekommen, und so finden wir sie in der ersten Zeit hauptsächlich mit den Bauten von Straßen, Brücken, Viadukten, Wasserleitungen (Fig. 40), Festungen und Thoren beschäftigt, die durch ihre gediegene Ausführung in nur vorzüglichem Material den Stürmen von Jahrtausenden trotzen, und deren gewaltige Ueberreste wir heute noch bewundern. Erst als gegen die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. mit der Macht des Staates auch der Reichtum in ungeahnter Weise zu wachsen beginnt, tritt das Bedürfnis hervor, dem gesteigerten Luxus das künstlerische Gepräge zu geben. Und

nunmehr übernehmen sie, wie einstens die Kunst der Etrusker, die der unterjochten Griechen und mit ihr die ganze hellenische Religion, die jedoch nicht in der Weise ihre ganze Auffassung durchdringt, wie dort. Die Tempel werden nicht von der Nation errichtet, sondern von den einzelnen Herrschern und zwar mehr zum Zweck der Selbstverherrlichung, denn als

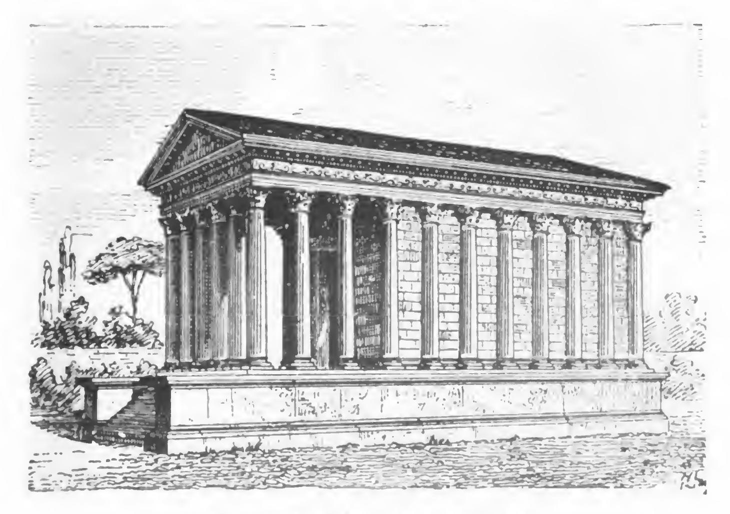


Fig. 41. Römischer Tempel zu Nimes.

Ebenbild und Wohnung der Götter. Die aus der ernsthaften Würde und der bis ins Höchste gesteigerten Kunstverehrung der Griechen hervorgegangene klassische Formenreinheit erleidet daher in der römischen Architektur so manche Beeinträchtigung durch Abänderungen und dekorative Zuthaten, in denen sich fast nur das energische Streben nach möglichst wirkungsvoller Entfaltung äußeren Glanzes und blendender

Pracht zu erkennen gibt. Zur Betrachtung der stilistisch wichtigsten Umgestaltungen beginnen wir mit dem

Tempelbau. Derselbe lehnt sich in der ersten Zeit an die etruskische Grundform an, bei welcher über einem hohen quadratischen Unterbau eine die vordere Hälfte einnehmende Säulenhalle mit Gesims und Giebel sich erhebt, hinter der unter dem gleichen Dach die in 3 Schiffe geteilte von Mauern umschlossene Zelle liegt, jede einzelne mit einem Eingang von vorne. Diese Anlage zeigt insofern eine erhebliche Abweichung von der griechischen, als nur an der Vorderseite ein Treppenaufgang errichtet wird, der an den Seiten durch Mauern von der Höhe des Unterbaues, die Treppenwangen, abgeschlossen wird (Fig. 41) (Tempel des Saturn, der Confordia, des Vespasian u. a. auf dem Forum in Rom). Bisweilen erhalten die Cellamauern eine durch Halbsäulen belebte Gliederung, so daß der Tempel als Pseudoperipteros erscheint (Tempel der Fortuna virilis in Rom, des Caesar zu Nimes (Südfrankreich). Später werden hauptsächlich die wirkungsvolleren griechischen Peripteral- und Dipteraltempel vorbildlich (Tempel des Jupiter und Doppeltempel der Venus und Roma zu Rom). Die bedeutsamste Fortentwickelung erhalten die Rundtempel, meist als Peripteraltempel angelegt, mit besonderem Treppenaufgang vor dem Portal (Tempel der Vesta zu Rom und Tivoli Fig. 42).

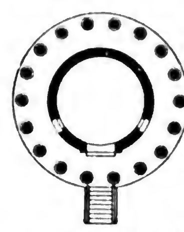


Fig. 42. Grundriß des Vesta-Tempels zu Tivoli.

Die Formen der einzelnen Bauglieder zeigen uns aus den oben erwähnten Gründen nicht das strenge Bildungsgesetz der Hellenen; man sucht die griechischen Formen hauptsächlich reicher auszugestalten, wobei die Rücksicht auf die folgerichtige

Entwickelung und ästhetische Vollkommenheit im Sinne der griechischen Kunst nicht immer im Auge behalten wird. Die römisch-dorische, sog. toskanische Ordnung, erhält einen öfters unkannelierten Säulenschaft, der aber meistens auf einer als quadratische Plinthe mit Torus (Ringwulst) und Plättchen gebildeten sog. etruskischen Basis ruht (Fig. 43). Ein feines auf dem Ablauf des Säulenschaftes liegendes Rundstäbchen (Astragal) bildet den Uebergang zum Säulenhals, der oft mit Rosetten verziert wird. Das Kapitäl hat

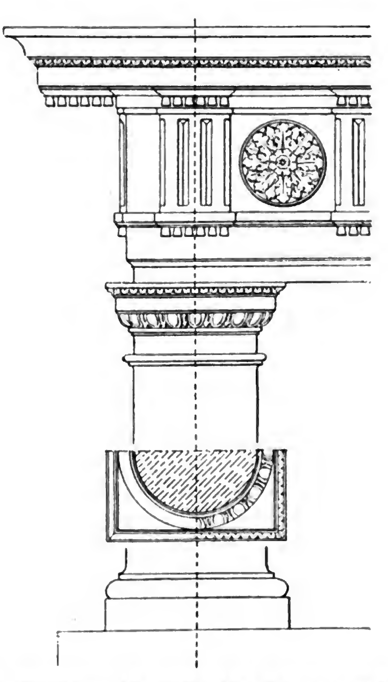


Fig. 43. Römisch-dorische (toskanische) Ordnung aus Albano.

einen niedrigen, in Viertelkreis profilierten und oft als plastischer Eierstab behandelten Echinus und einen mit einem Obergliedchen (Karnies mit Plättchen) profilierten Abakus. Das Gebälk selbst ist wenig verändert: Der Architrav wird im allgemeinen niedriger gehalten, als der griechisch-dorische; im Fries werden nicht wie bei den Griechen die äußersten Triglyphen an die Ecke gerückt, sondern man setzte sie bei gleichem Säulenabstand über die Mittelachsen der Ecksäulen, so daß eine halbe Eckmetope entsteht. Die Metopen werden mit Rosetten, Schädeln von Opfertieren und Emblemen plastisch verziert. Am Geison fallen die Mutuli meistens weg; dagegen wird oft ein Zahnschnitt eingefügt.

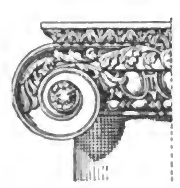
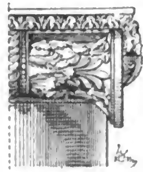



Fig. 44. Römisch-ionisches Kapitäl (Vorder- und Seitenansicht).

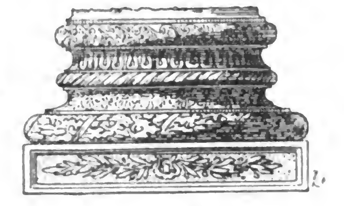


Fig. 45. Römisch-korinthische Basis.

An dem Sima weicht das wellenförmige Profil der Hohlkehle. An der römisch-ionischen Ordnung bemerken wir nur insofern eine Abweichung von der griechisch-ionischen, als im Kapitäl das Volutenpolster eine wagrechte Unterkante erhält an Stelle der griechischen Einsenkung (Fig. 44). An dem an und für sich schon reicher gegliederten Gebälk gelangen Perl-, Eier-, Blatt- und Herzstäbe zu ausgiebiger Verwendung. Die römisch-korinthische Ordnung wird bei der Prachtliebe der Römer am meisten ausgebildet und mit Vorliebe verwendet. Als Säulenbasis kommt die attische Form

am häufigsten vor; daneben findet sich aber auch eine eigene der asiatisch-ionischen nachgebildete Form, die wir in Fig. 45 wiedergeben. Alle Glieder sind reich, oft überreich verziert. Der Säulenschaft ist kanneliert wie der ionische; im untern Drittel sind nicht selten kleine Rundstäbchen in die Kanneluren eingefügt. Oft beginnen die Kanneluren erst auf $^1/_3$ der Höhe des Schaftes, während das untere Drittel glatt bleibt oder plastischen ornamentalen Schmuck erhält, eine Form, die bei den Kandelabern die reichste Ausbildung erfährt. Das Kapitäl wird in zum Teil fein empfundener



Fig. 46. Römisch-korinth. Kapitäl.



Fig 47. Komposit-Kapitäl.

Weise fortgebildet: Aus zwei Reihen von je 8 Akanthusblättern wachsen 8 Blumenkelche, welchen je 2 kräftige Ranken entspringen, von denen sich die seitlichen zu Eckvoluten, die mittleren zu kleineren Voluten vereinigen, den Abakus tragend, der mit einer kräftigen Hohlkehle und Oberglied profiliert und über den mittleren Voluten mit je einem Blumenkelch oder einer Rosette verziert ist (Fig. 46). An den einzelnen Akanthusblättern fällt uns die von dem griechischen Blattschnitt abweichende gelappte Bildung und löffelartige Ausrundung auf (Fig. 48). Am Architrav suchte

man die untere, zwischen den Kapitälen freiliegende Fläche ebenfalls zu beleben dadurch, daß man eine vertiefte Füllung zwischen Profilstäben anordnete und sie mit plastischen Verzierungen schmückte. Der Fries wird aufs reichste mit figürlichem und ornamentalem Schmuckwerk ausgestattet. Eine neuartige Weiterentwickelung erhält das römisch-korinthische Kranzgesims: Die stark ausladende Platte ruht auf einer fortgesetzten Reihe liegender Konsolen, die äußerst elegant als doppelte Volute geformt und mit Blattwerk und krönendem Profilstäbchen geschmückt sind. Die Platte selbst wird an ihrer Unterfläche in den zwischen den Konsolen liegenden Feldern durch vertiefte Kassetten reicher ausgestaltet. Durch diese Konsolenreihe, unter welcher oft noch ein Zahnschnitt hinläuft, wird das den Bau krönende Hauptgesims zu äußerst wirkungsvoller Pracht gesteigert (Fig. 49). Einen weniger glücklichen Gedanken hatten die Römer bei Verwendung des in Fig. 47 dargestellten sog. Kompositkapitäls, das aus der korinthischen und ionischen Form zusammengesetzt scheint und in der unorganischen Verbindung das lediglich auf Entfaltung äußeren Glanzes berechnete Streben der römischen Baumeister in der Kaiserzeit sehr sprechend zum Ausdruck bringt. Darin liegt auch eine Erklärung für die auffallende Verzierungssucht, die an allen Baugliedern, von der Plinthe des Säulenfußes bis zur obersten Kante des Kranzgesimses, zu Tage tritt; die bei den Griechen so fein abgewogenen, in runden oder wellenförmigen Profilen gehal-

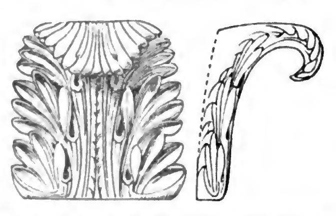


Fig. 48. Römisches Akanthusblatt von den Kapitälen der Vorhalle des Pantheon.

tenen Strukturteile der Säulen und Gesimse werden nicht nur unverhältnismäßig vergrößert, sondern auch mit einem ornamentalen Schmuckwerk überladen, an dem ihre technische Funktion fast nicht mehr zu erkennen ist.

In diesem allgemeinen Zurückdrängen des konstruktiven Prinzips verliert die Säule an ihrer ursprünglichen Bedeutung und sinkt immer mehr zu einem rein dekorativen Element

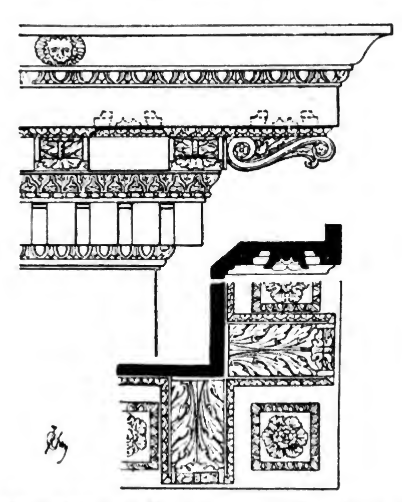


Fig. 43. Römisch-korinth. Konsolengesims (Ansicht mit Grundriß).

herab. Sie wird als Wandsäule entweder ganz oder als Halb- oder Dreiviertelsäule zur Belebung der Mauerflächen vor dieselben gestellt und erhält dann ein Postament, den sog. Säulenstuhl, der für sich wieder mit Sockel und Deckplatte versehen ist. Das Gebälk läuft dann als Gesims in der Wand fort und erhält über dem Kapitäl einen Vorsprung von der Breite und Ausladung des Säulenschaftes,

und um diesen Vorsprung werden dann die Gesimse rechtwinkelig herumgeführt, d. h. verkröpft. Die starken Gesimsverkröpfungen machen eine Auflösung des aufstrebenden Motivs der Säulen notwendig, und so errichtete man über

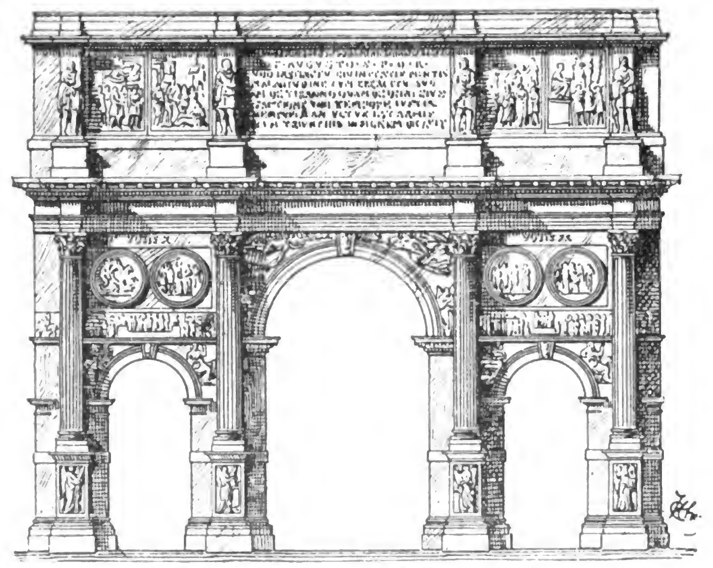


Fig. 50. Triumphbogen des Konstantin in Rom.

dem Gebälk auf den Verkröpfungen niedere Postamente oder Pfeiler (von etwa 1/3 Geschoßhöhe) und verband dieselben durch einen mit feinen Gesimsen gegliederten und mit ornamentalem und figürlichem Schmuck versehenen Wandaufbau, wodurch die Attika entstand (Fig. 50).

Bei dieser auf lebhafte Flächengliederung abzielenden architektonischen Ausgestaltung war es naheliegend, an Stelle

der Wandsäulen oder in Verbindung mit diesen auch Wandpfeiler oder Pilaster zu verwenden. Dieselben erhalten die gleiche Fuß- und Kapitälbildung wie die Säulen der zugehörigen Ordnung und einen unverjüngten Schaft, dessen Vorderfläche mit 7 Kanneluren auf die ganze Höhe oder die oberen $^2/_3$ versehen ist oder auch ein von Karniesstäben umrahmtes vertieftes Innenfeld erhält mit entsprechenden Füllungsornamenten. (Vgl. Fig. 142.)

Die römische Ausbildung der Architravdecken unterscheidet sich nicht wesentlich von der griechischen; auch die Giebelbildungen und Dacheindeckungen sind, abgesehen von der durch das weniger milde Klima gebotenen etwas steileren Dachneigung, im großen Ganzen die gleichen wie dort.

Der Gewölbebau. Aus dem bisher Entwickelten sehen wir, daß die Römer in ihrer architektonischen Formgebung in völliger Abhängigkeit von den Griechen geblieben sind. Anders verhält es sich mit der konstruktiven Seite der Baukunst. Hier haben sie durch Aufnahme eines völlig neuen Elements, der von den Etruskern schon geübten Herstellung eines sich frei tragenden Bogens aus Keilsteinen, die Baukunst auf das bedeutsamste bereichert. Und wenn es ihnen auch nicht vergönnt war, dieses hochwichtige Element aus eigener Kraft zu schaffen, so haben sie es doch zu einem hohen Grad künstlerischer Durchbildung geführt, und darin liegt der Schwerpunkt der römischen Kunst. Von nun an war man in der Lage, weite Räume durch Einwölbung zu überdecken, während man bisher in der raumbildenden Thätigkeit auf die engen, von der geringen Tragfähigkeit der Steinbalken gezogenen Grenzen beschränkt war. Die Architektur verliert dadurch ihre bisherige Einseitigkeit, eine hauptsächlich

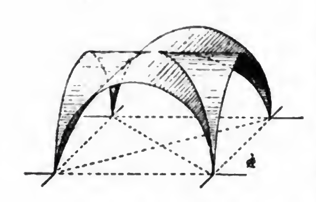


Fig. 51. Kreuzgewölbe.

formale Kunst zu sein; sie tritt in den Dienst des Praktischen und Nützlichen und verwirklicht mit den neuen Hilfsmitteln die großartigen Gedanken der Römer in einer Weise, die heute noch unsere höchste Bewunderung erregt. Zunächst werden die einen liegenden Halbcylinder darstellenden Tonnengewölbe verwendet zur Ueberspannung weiter Räume mit rechteckigem Grundriß. Da, wo zwei gleichbreite Räume, z. B. Gänge, rechtwinkelig sich kreuzen, durchdringen sich auch die Tonnengewölbe in zwei sich diagonal kreuzenden sog. Gratlinien. Dadurch entsteht nun das Kreuzgewölbe, welches seinen ganzen Druck auf die vier Eckpunkte überträgt, die durch kräftige Pfeiler unterstützt werden, wäh-

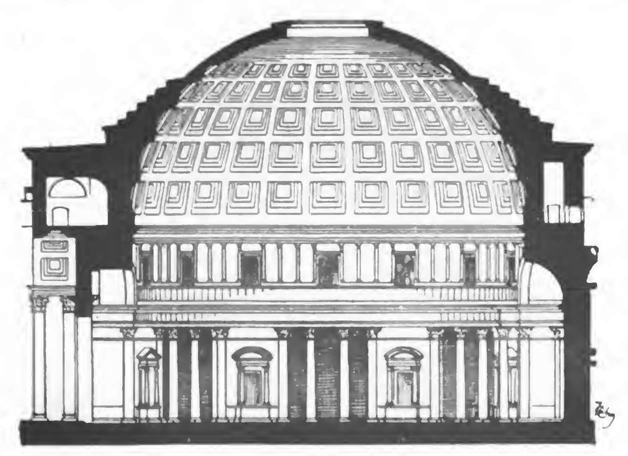


Fig. 52. Querschnitt vom Pantheon in Rom.

rend der ganze übrige Raum offen bleiben kann, und welches also eine sehr geeignete Ueberdeckung quadratischer Räume bildet (Fig. 51). Man begnügte sich jedoch nicht mit diesen Gewölbeformen, sondern führte bald noch eine neue ein, das Kuppelgewölbe, welches sich in der Form einer halben Kugel über einem kreisrunden Unterbau erhebt und oft in gewaltigen Dimensionen ausgeführt wurde (die Kuppel des Pantheons in Rom, 25 n. Chr. erbaut, hat einen lichten Durchmesser von 45 m). Die Gewölbe wurden auf kräftigen Widerlagsmauern in leichtem Material (Ziegel oder Tuffstein) ausgeführt und erhielten auf der Innenfläche einen in Stuck hergestellten äußerst wirkungsvollen Kassettenschmuck (Fig. 52).

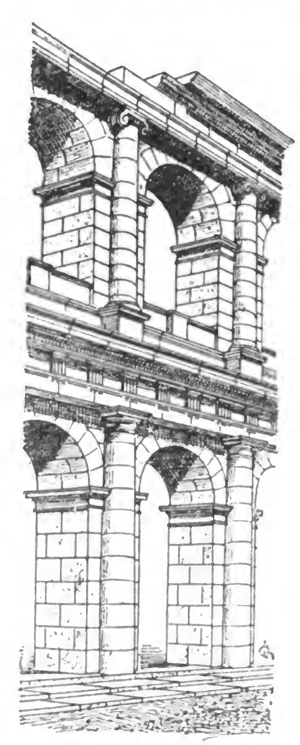


Fig. 53. Fassadenstück vom Theater des Marcellus in Rom.

Das römische Bausystem. Aus der Verbindung des Gewölbebaues mit dem hellenischen Formenkreis entwickelte sich nun das neue Bausystem der Römer, das zur Grundlage wurde für die gesamte Architektur der Folgezeit. Die Herstellung fester mit dem ganzen Bauwerk

zusammenhängender Decken gestattete die Aufführung mehrstöckiger Gebäude (Fig. 53), und die Römer haben von dieser Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch gemacht. Sie bewirkten eine äußere Einteilung der Geschosse durch Stockgesimse und verwendeten dann die drei Säulenordnungen ihrem Charakter entsprechend übereinander: im untern

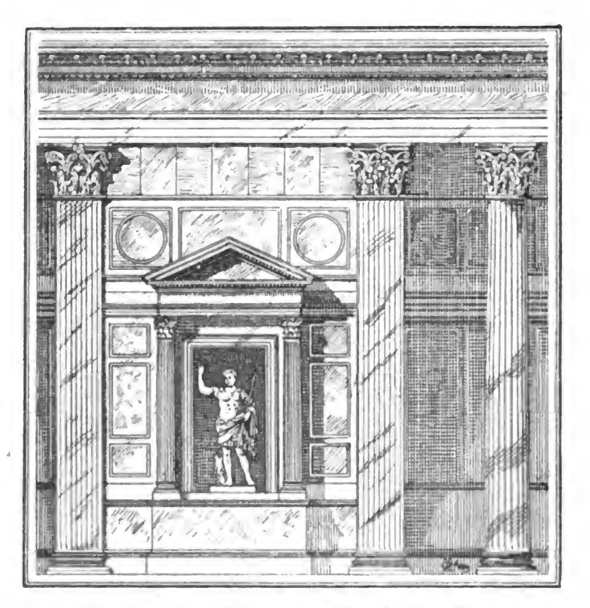


Fig. 54. Innendekoration vom Pantheon zu Rom.

Stockwerk die dorische, im zweiten die ionische und im dritten die korinthische. War ein viertes Stockwerk vorhanden (Kolosseum), so erhielt dieses die korinthische Pilasterordnung. Diese Aufeinanderfolge ist zu einer bleibenden Regel geworden.

Durch die Pilaster und Säulen und deren Gesimse wurden die Außenflächen in Felder eingeteilt, in denen die Oeffnungen für die Thüren und Fenster sich beliebig durchbrechen ließen. Denn man war von nun an auch für die Maueröffnungen an keine bestimmten Abmessungen mehr gebunden; man überwölbte sie und umrahmte die Rundung mit einem im Halbkreis gebogenen Architrav, der so zur Archivolte wurde, die meist auf einem durchlaufenden Kämpfergesims aufsitzt (Fig. 50). Dieser Rundbogen-



Fig. 55. Bruchstück eines römischen Frieses aus Marmor.

schluß der Thür- und Fensteröffnungen ist die im römischen Stil gebräuchlichste Form; selten werden dieselben mit wagrechtem Sturz überdeckt und dann stets nach dem Vorbild der griechischen Tempelthüren (s. d.) umrahmt.

Die Innendekorationen zeigen im allgemeinen eine in Marmor oder Stuck ausgeführte Uebertragung der äußeren Architekturformen (Fig. 54).

Das Ornament tritt als Verzierung der Bauglieder bei den Römern viel mehr in den Vordergrund, als bei den

Griechen. Das am häufigsten verwendete Motiv ist das Akanthusblatt, das jedoch in seinen Formen bedeutend voller und üppiger behandelt wird und in der Häufung und Wiederholung der fortlaufenden Verschlingungen und Ranken oft



Fig. 56. Fries aus Pompeji.

ermüdend wirkt (Fig. 55). Auch Eichenlaub, Lorbeerblätter, Epheu, Weinlaub, Palmen, Pinienzapfen u. dgl. werden verwendet und treten in Verbindung mit Blumengewinden, die oft zwischen Rinderschädeln aufgehängt werden. Daneben bilden, besonders für senkrechte Wandfriese, Kandelaber-, Vasen- und Lampenformen, Trophäen, Greife und figürlicher Schmuck, durch Ranken- und Blattwerk untereinander verbunden, sehr beliebte Ornamentmotive (Fig. 55, 56, 61 u. 62).

Die von den Griechen schon geübte **Mosaiktechnik** wird von den Römern zu höchster Vollendung gebracht; nicht nur geometrische Muster, sondern auch vollständige Ornamente mit Blumen- und Tierformen, ja sogar Menschen- und Göttergestalten und ganze Gemälde wurden in verschiedenfarbigen Steinchen in Cementguß zusammengesetzt und für Böden in Teppichform, aber auch für Wände und Gewölbe verwendet.

Die Plastik bleibt bei der wiederholt angedeuteten Veranlagung der Römer noch viel ausgesprochener, als die

architektonische Formgebung, in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Griechen. Da ihr aber bei der Prunksucht und dem durch den verfeinerten Lebensgenuß gesteigerten Luxus die mannigfaltigsten Aufträge zu teil werden, so erlebt die griechische Kunst in Rom eine Nachblüte, aus der Werke



Fig. 57. Statue des Augustus.

von wunderbarer Vollendung hervorgehen, die jedoch stilistisch insofern eine allmähliche Abweichung von der hellenischen Auffassung verraten, als an Stelle der absolut schönheitsvollen Formvollendung ein beabsichtigter, oft überraschender Effekt getreten ist. (Der farnesische Herakles von Glykon, der Flußgott Nil im Vatikan, die rossebändigenden Dioskuren

von Monte Cavallo zu Rom, die schlafende Ariadne im Vatikan, ein Werk von hoher Anmut).

Eine neue, ganz auf römischer Auffassung entwickelte Richtung erhält die Plastik auf dem Gebiete der Porträtbildnerei, zu der oft verschiedenfarbige Steine verwendet werden, die in den Statuen des Antinous im Vatikan, der Agrippina zu Neapel, der sog. Pudicitia im Vatikan, der Marmorstatue des Augustus (Fig. 57) und vielen Kaiserbüsten ganz Hervorragendes leistet (Fig. 58).



Fig. 58.
Büste des Galba.

Auch der historischen Darstellung wird von den Römern ein ergiebiges Feld zugewiesen zur Verherrlichung der kriegerischen Triumphe des Imperators an den Triumphbogen und Ehrensäulen. Allein die Aufnahme dieses realistischen Zuges, der nach möglichst getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit strebt, bedeutet für die römische Plastik den Beginn des Niedergangs; in der Figurenhäufung, der gar zu starken Abstufung der Modellierung und Vertiefung des Hintergrundes tritt der Mangel einer edleren Idealität immer mehr hervor. Auch die Technik wird immer schlechter. So sinkt die römische Bildnerei schnell abwärts, und zur Zeit Konstantins d. Gr. (Ende des vierten Jahrhunderts n. Chr.) ist sie auf der Stufe einer völlig handwerksmäßigen Verwilderung angekommen.

Die Malerei zeigt uns ganz denselben Entwicklungsgang aus der griechischen Kunst, wie die Plastik, erreicht aber in den im J. 79 n. Chr. verschütteten Städten Pompeji und Herkulanum in der dekorativen Malerei eine selbständige Meisterschaft; hier hatte der prachtliebende römische

Geist einen malerischen Architekturstil geschaffen (Fig. 59), bei welchem die Wände in ein belebtes Spiel perspektivischer und oft phantastischer Scheinarchitektur aufgelöst sind, mit landschaftlichen oder figürlichen Kompositionen im Mittelfeld (Fig. 60), in äußerst farbenfroher Behandlung und einer Ornamentik, die, zwischen der griechischen und römischen stehend, mit dem zierlichen, von Akanthusblättern geschmückten Rankenwerk am meisten vorbildlich wurde für die italienische Renaissance (Fig. 56).

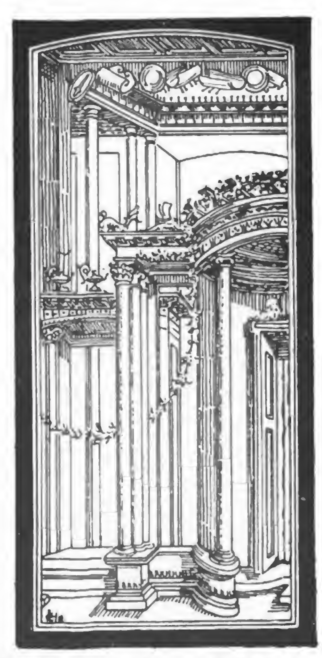


Fig. 59. Wandmalerei aus Pompeji.

In den **Kleinkünsten** bethätigt sich der ebenso praktische wie prunkliebende Sinn der Römer in der glücklichsten Weise; ihre Geräte für den täglichen Gebrauch, namentlich die Bronzegegenstände, wie Kandelaber, Lampen, Dreifüße (Ständer für Kessel, Opfergefäße und dgl.), Koch-, Eß- und Trinkgeschirre, zeigen durchweg eine fein abgewogene, edle Gestaltung, welche die praktische Verwendbarkeit in keiner Weise beeinträchtigt (Fig. 61 und 62). Auch der Gemmenschnitt erfreut sich eifrigster Pflege. Die zierlichen Terracottafigürchen und großen Vasen aus Alabaster,

Marmor, Granit und Porphyr mit dem reichen figürlichen Reliefschmuck erscheinen uns als selbständige Kunstwerke, deren Formenschönheit uns geradezu überrascht (Fig. 63).



Fig. 60. Wandgemälde aus Pompeji.

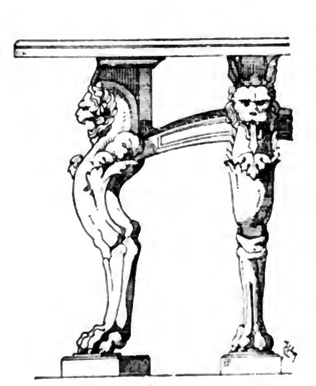


Fig. 61. Römischer Tisch aus Marmor.

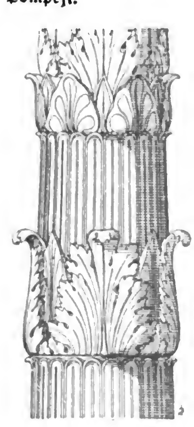


Fig. 62. Teil eines römischen Kandelaberschaftes.

Die Epochen und die Denkmäler. Erst mit der Einverleibung Griechenlands entstehen die typisch-römischen Formen und jene großartigen Bauten für die praktischen Zwecke, denen nicht nur in der gediegenen und glänzenden Ausgestaltung, sondern auch in den grandiosen, bis dahin unerhörten Raumschöpfungen die Macht und die Größe des weltbeherrschenden Volkes aufgeprägt ist. Und dadurch, daß dieses Volk mit seinen Gesetzbüchern auch seinen Stil hinaustrug in die äußersten Provinzen des gewaltigen Reiches, schuf es demselben jene Weltstellung, die nicht nur für die Kunst der Völker des Abendlands von grundlegender Bedeutung wurde, sondern auch einen bleibenden Einfluß erhielt auf die alten Kulturvölker des Orients.



Fig. 63. Römische Marmorvase.

In der ersten Epoche, von der Einverleibung Griechenlands bis zur Kaiserzeit (146—31 v. Chr.), entstehen die spezifisch italienischen Tempel mit unverkennbar griechischen Details (Tempel der Fortuna virilis, ionischer Pseudoperipteros; die Vestatempel zu Tivoli und zu Rom, Rundtempel mit 18 korinth. Säulen). Gleichzeitig erhält die römische Markt- und Gerichtshalle, die Basilika, ihre charakteristische Ausbildung. Dieselbe ist eine geräumige Halle von rechteckiger Grundform, deren Innenraum durch

zwei Säulenreihen parallel zur Längsachse in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe eingeteilt wird. An der einen Schmalseite ist der Eingang mit Portikus (Vorhalle), an der andern in einer halbkreisförmigen Nische die erhöhte Tribuna für den Gerichtshof (vergl. S. 68).

Der zweiten Epoche, Blütezeit (31 v. Chr. bis 260 n. Chr.), gehören die großartigen und glänzend ausgestatteten Bauwerke der römischen Kaiser an: das Pantheon (Fig. 52), das Kolosseum (eine elliptische Arena von trichterförmig aufsteigenden Sitzreihen und einem vierstöckigen Arkadenbau umgeben von 185 m Länge und 48 m Höhe), die zahlreichen Paläste, Theater, Thermen, Ehrensäulen, Triumphbogen, Prachtthore (in Trier die porta nigra) u. s. w., deren gewaltige Ueberreste uns heute noch mit bewunderndem Staunen erfüllen.

Die dritte Epoche, die Zeit des Niedergangs der römischen Kunst (260—476 n. Chr.), ist gekennzeichnet durch das wechselvolle Regiment der durch das Heer ein- und abgesetzten Imperatoren und den durch Gründung des Weltreichs geförderten Einfluß orientalischen Wesens. Die an und für sich so lebhafte Bauthätigkeit vermehrt die zahlreich vorhandenen Thermen, Paläste, Basiliken und dergl., verfällt aber in der Neigung für das äußerlich Pomphafte in ein willkürliches Formenspiel, welches immer mehr zunimmt und schließlich alle Merkmale des Verfalls in sich trägt. Nur in einer Beziehung entwickeln sich bemerkenswerte Neuerungen, dem Arkadenbau auf freitragenden Säulen in den Basiliken und der weiteren Ausgestaltung des Kuppelbaues. Diese Neuerungen aber in bedeutsamer Weise fortzubilden, dazu sind die nunmehr in die Kunstgeschichte eintretenden nordischen Völker berufen.

Der altchristliche und byzantinische Stil.

In der Zeit, in welcher das weltbeherrschende Rom, unter den Cäsaren auf der obersten Stufe der klassischen Kunstblüte angelangt, im Bewußtsein eigener Kraft und geistiger Ueberlegenheit über alle bisherigen Kultur-Nationen der Welt die großartigsten architektonischen Gedanken in wahrhaft staunenerregenden Bauwerken zum Ausdruck bringt und die römischen Baukünstler die heimischen Formen hinaustragen, soweit die römischen Legionen vordringen, entwickeln sich in aller Stille in der Centrale des großen Reiches die Uranfänge einer völlig neuen Kunst, die zwar noch zu bescheiden sind, um neben den prunkvollen Kaiserpalästen in Betracht gezogen zu werden, aber als Grundlage der gesamten späteren Kirchenbaukunst, die über ein Jahrtausend zum Gipfelpunkt der architektonischen Thätigkeit wird, wichtig genug erscheinen, um auch hier wenigstens kurz erwähnt zu werden. Es ist dieses die mit dem Eindringen des Christentums allmählich sich bahnbrechende „altchristliche Kirchenbaukunst“, welche zunächst die römischen Formen unmittelbar verwendet, dieselben aber bald mit neuem Inhalte erfüllt und, nachdem das Christentum zur staatlichen Anerkennung gelangt ist (unter Konstantin d. G. i. J. 313), nach und nach feste Normen gewinnt, die die Uebergangsstufe bilden zu der im 10. Jahrhundert beginnenden mittelalterlichen Kunst.

Das Christentum gab der Baukunst schon von vornherein eine wesentlich andere Richtung: Bisher sollte das Haus für die Gottesverehrung, der Tempel, nur die körperliche Gegenwart der Gottheit darstellen und erhielt daher lediglich im Aeußern und den Vorhallen künstlerischen Schmuck; nunmehr wird derselbe zum Versammlungsort der andächtigen Gemeinde, die ihr Gebet zum Himmel richtet, wodurch die Architek-

tur des Innern zur Geltung gelangt. Die Grundzüge derselben zeigen sich schon in den Wand- und Deckenmalereien der Katakomben, jener unterirdischen Gänge und Höhlen, die den ersten Christen als Begräbnisstätten dienten, und in denen auch die ersten Gottesdienste abgehalten wurden. Später, als ein Verbergen der religiösen Uebungen nicht mehr notwendig wurde, wählte man hiefür das Atrium und den Versammlungssaal in den Häusern der die christliche Bewegung begünstigenden Großen und schließlich die noch geräumigere römische Gerichts- und Markthalle,

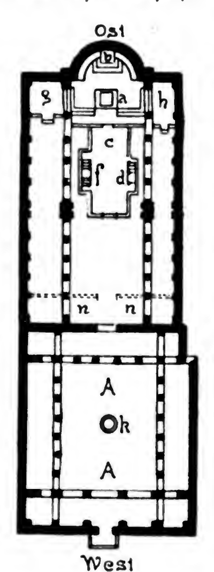


Fig. 64.
Grundriß der Basilika San Clemente in Rom.

die **Basilika** (s. S. 65), deren Raumanlage im allgemeinen entsprach, so daß sie schließlich zum Vorbild wurde für die ersten christlichen Kirchen. Dieselbe enthält (Fig. 64) einen rechteckigen, von Säulenhallen umstellten Hauptraum, der an der einen Schmalseite den Eingang mit Portikus erhält, an der andern einen halbrunden Ausbau, Apsis, Tribuna, Concha oder Exedra genannt. Bei den Neubauten teilte man den Raum der Länge nach durch Säulenstellungen in ein breiteres Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe ein, gab denselben die Richtung von Westen nach Osten und bildete die in der Achse des Mittelschiffes gegen Osten liegende Apsis als Altartribüne besonders aus. Auch die Seitenschiffe ließ man bisweilen in

Absiden endigen (Fig. 65). Das Mittelschiff führte man bedeutend höher als die Seitenschiffe empor und legte über diesen Fenster an (Fig. 65). Die Apsis wird halbkugelförmig überwölbt; der übrige innere Raum erhält eine flache, oft in Felder (Kassetten) eingeteilte Holzdecke oder ein einfaches Holzdach mit im Innern sichtbaren, farbig verzierten Sparren. Später erstrebte man eine bedeutende Erweiterung des Innenraumes durch Einschiebung eines Querschiffs

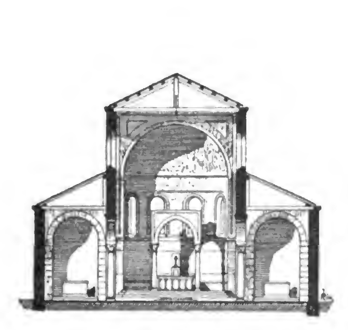


Fig. 65.
Querschnitt der Basilika zu Parenzo.

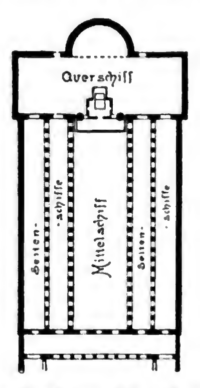


Fig. 66. Grundriß der Basilika St. Paul vor Rom. (IV. Jahrh.)

in der Breite und Höhe des Mittelschiffes zwischen Langhaus und Apsis (Fig. 66), welches die erhabene Bedeutung des Sanktuariums wirksam hervorhebt und zugleich die Form des lateinischen Kreuzes auch im Grundriß ausprägt. Der Abschluß des Langhauses von dem Querschiff wird alsdann durch den auf mächtigen Säulen (Fig. 65 und 66) ruhenden Triumphbogen gebildet, der den Sieg des Christentums über den Tod darstellt. Größere Basiliken erhalten vier Seitenschiffe (St. Paul in Rom u. a.). Das Bestreben, die Ba-

siliken über den Gräbern der Märtyrer zu erbauen, führte zur Anlage einer unterirdischen Gruftkirche, der Krypta, die später in der romanischen Epoche oft reich ausgebildet wird. Ueber derselben wird der Altar errichtet, ein Tisch (mensa) mit Reliquien von Heiligen unter einem von Säulen getragenen Baldachin (Ciborium), für die Abhaltung der hl. Messe und zur Aufnahme des Allerheiligsten.

Die **innere Anordnung** geht aus dem Grundriß Fig. 64 hervor, in welchem der durch Schranken vom Laienschiff getrennte Raum b c das Presbyterium darstellt, darin a der Altar, b der erhöhte Bischofssitz (Kathedra), c der Raum für die chorsingende Geistlichkeit, der auch dann den Namen Chor erhielt, zu beiden Seiten Ambonen, Kanzeln, die südliche d für die Ablesung der Epistel (daher der Name Epistelseite für das rechte Seitenschiff), die nördliche f für die Ablesung der Evangelien (Evangelienseite). Der Raum g, das Matronäum, war für die Frauen der vornehmen Stände, h, das Senatorium, für die Männer bestimmt, während die davor liegenden Seitenschiffe den übrigen Frauen bzw. Männern eingeräumt waren. Die Katechumenen und Büßenden durften den eigentlichen Gemeinderaum nicht betreten, sondern blieben in dem Vorraum, Narthex, beim Eingang. Vor diesem lag der von Säulenhallen umschlossene Vorhof (Atrium A) mit dem Reinigungsbrunnen (kantharus) im Mittelpunkte (k).

Türme hatten diese Basiliken nicht, ein Glockenturm wurde später außerhalb des Gebäudes ohne Zusammenhang mit diesem errichtet (Fig. 67). Die **Architekturdetails** lehnen sich unmittelbar an die römischen Formen an; die langen Schiffswände erhalten zunächst den römischen Architrav mit Gesims; später werden die Säulen durch die charakte-

ristischen Rundbogen verbunden (Fig. 68), mit denen auch die Fenster abgeschlossen sind (Fig. 65 und 67). Die **Bildnerei** tritt ganz in den Hintergrund; die **Malerei** dagegen erhält ausgiebige Verwendung an den fast ganz mit biblischen Darstellungen geschmückten Wänden (Fig. 68). Die unter dem Einfluß der Mosaiktechnik steif und schematisch gezeichneten, aber mit lebhaften Farben gemalten Figuren treten auf dem die altchristliche Kunst kennzeichnenden Goldgrunde lebhaft hervor. Dazu kommen noch symbolische Darstellungen,

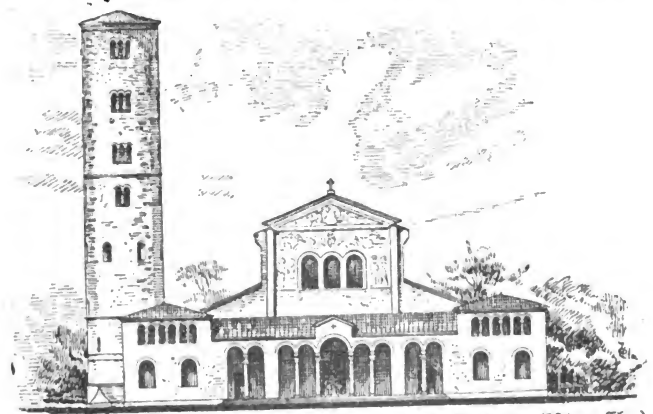


Fig. 67. Westansicht der Basilika San Apollinare b. Ravenna (504 n. Chr.).

Kreuz, Lamm, Weinstock, Tierformen, als Andeutung des Geheimnisvollen und Rätselhaften der christlichen Lehre, zum Teil als unmittelbare Darstellung biblischer Gleichnisse. Dieselben zeigen sich auch im Ornament (Fig. 69), das durch das Monogramm Christi eine neue Zuthat erhält, im übrigen aber noch ganz im Entwicklungsstadium liegt.

Das Aeußere der altchristlichen Basilika (Fig. 67) offenbart durch die schmucklose Einfachheit einen stillen, heiligen Ernst.

Mit der Teilung des großen römischen Reiches in ein west- und oströmisches i. J. 395 und der Verlegung der Hauptresidenz nach dem von Konstantin d. Gr. an Stelle des alten Byzanz gegründeten Konstantinopel wird diese Stadt zum Ausgangspunkt einer neuen Kunstrichtung, die man allgemein die **byzantinische** nennt. Die Zustände, welche diese Kunstrichtung ins Leben riefen, sind gekennzeichnet durch das an römischen Traditionen zunächst festhaltende aber an überwiegend orientalischen Einflüssen verweichlichende Hofleben, welches zwar einen üppigen, pomphaften Kultus entfaltet, schließlich aber durch das Festhalten am Formenwesen zu völliger Erstarrung führt. Die byzantinische Baukunst ist eine Fortentwickelung des römischen Kuppelbaues über einem

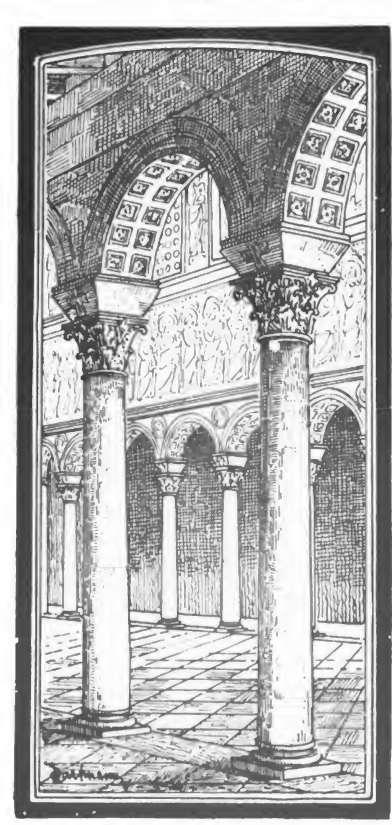


Fig. 68. Innenansicht der Basilika San Apollinare b. Ravenna.

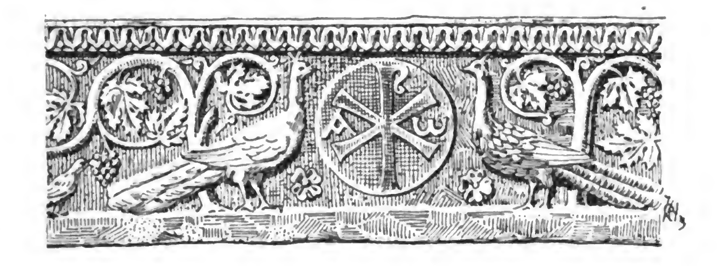


Fig. 69.
Altchristl. Ornament (aus Classe bei Ravenna).

kreisrunden, quadratischen oder polygonalen Grundriß, der in den **Grabkapellen** und **Baptisterien** (Taufkapellen) seine Grundform zeigt; sie ist also charakterisiert durch den **Centralbau.** Ueber einem meist quadratischen Raum erhebt sich, von vier mächtigen, durch gewaltige Bogen untereinander verbundenen Pfeilern getragen, eine Hauptkuppel, ruhend auf einem kreisrunden Gesimskranz, zu welchem die Ecken durch sphärische Gewölbezwickel (Pendentifs) überführt sind (Fig. 71 und 73). An die vier offenen Bogen schließen sich mit

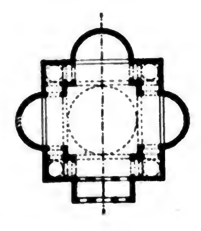


Fig. 70.
Grundriß-Schema der byzant. Kirche.

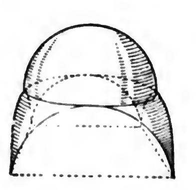


Fig. 71.
Schema der byzantin. Kuppelwölbung.

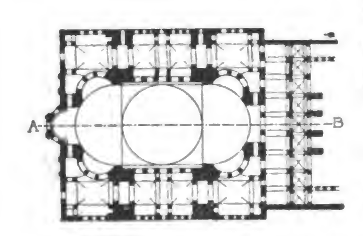


Fig. 72. Grundriß der Sophienkirche zu Konstantinopel.

Tonnengewölben überdeckte Seitenabteilungen an, so daß der innere Raum im Grundriß die Form des gleicharmigen griechischen Kreuzes bildet (Fig. 70). Eine Hauptachse ist markiert durch die Vorhalle und den Haupteingang mit Portikus und die gegenüberliegende Altartribüne. Zwei weitere Tribünen bilden die Endigungen der beiden andern Seitenabteilungen. Durch Anordnung von Eckräumen mit kleinen Kuppeln vervollständigt sich wieder im Aeußern die quadratische Grundform. Einen besonderen Triumph feiert die byzantinische Kunst in der 530—537 unter Kaiser Justinian erbauten, in konstruktiver wie dekorativer Hinsicht gleich interessanten Sophienkirche zu Konstantinopel (Fig. 72 und 73), welche eine Annäherung an das System der Basilika dadurch

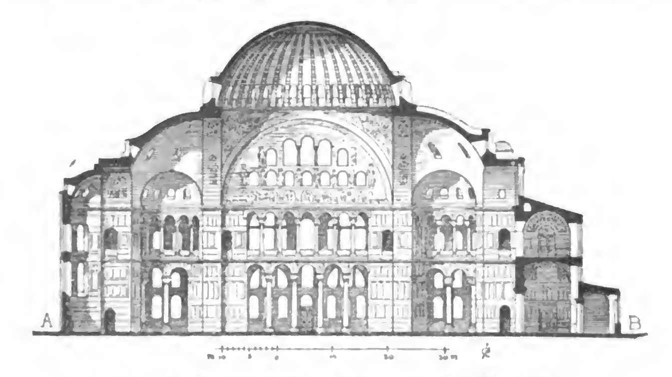
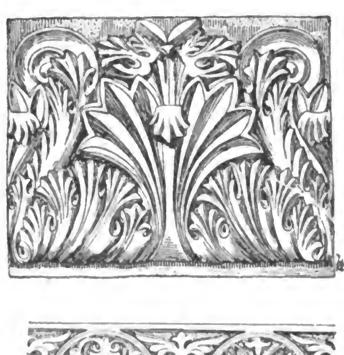


Fig. 73. Sophienkirche zu Konstantinopel (530—537).
(Längenschnitt A-B vom Grundriß Fig 72.)

erreicht, daß unter die zur Hauptachse parallelen Bögen zierlich gehaltene Säulenarkaden in mehreren Geschossen übereinandergestellt sind und dadurch gewissermaßen zwei Schiffswände entstehen, die den Gesamtraum in ein Hauptschiff und zwei Querschiffe einteilen. Die Details zeigen eine Uebernahme der griechischen und römischen Formen, die aber an Schärfe der Profilierung und Ausladung der Gesimse immer mehr



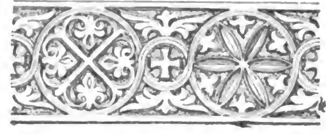


Fig. 74. Byzantin. Ornamente von der Sophienkirche zu Konstantinopel.

verlieren. Auch das Ornament zeigt eine allmähliche Umwandlung aus dem griechischen und römischen Akanthusblatt, bis es nach und nach zum geometrischen Flächenmuster herabsinkt (Fig. 74). Eine Eigentümlichkeit bildet sich an den Säulenkapitälen aus, indem eine unmittelbare Erweiterung der kreisrunden Unterfläche auf die quadratische Oberfläche stattfindet (s. Fig. 75). Auf denselben ruht ein Kämpfer von der Form eines nach oben sich erweiternden



Fig. 75. Byzant. altchristliches Kapitäl von Ravenna (530).

Pyramidenstumpfes. Diese Kapitälform ist an den altchristlichen Kirchenbauten in der Nebenresidenz Ravenna besonders charakteristisch durchgebildet.

Das Innere der byzantinischen Kirche ist äußerst prunkvoll mit kostbaren Marmorplatten, Mosaiken und edlen Steinsorten und Malereien auf Goldgrund ausgestattet. Das Aeußere ist im Ganzen durch die Kuppeln und meist ebenen Terrassen als Decken charakterisiert; die Halbkreislinie (Kreissegment) tritt als freier Abschluß der Außenwände neu in die Erscheinung (Fig. 76).

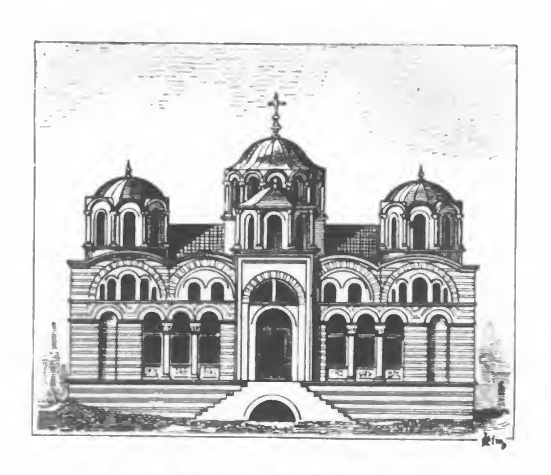


Fig 76. Theotokoskirche zu Konstantinopel.

Die byzantinische Kirchenbaukunst übte im 6. 7. und 8. Jahrhundert starken Einfluß aus auf die Bauwerke in Venedig, Ravenna, der Lombardei, Südfrankreich, Sizilien, ja selbst in Deutschland (Münster zu Aachen, erbaut 796—804 von Karl d. Gr.), ist aber heute nur noch in den Ländern der griechischen Kirche im allgemeinen maßgebend. In Rußland erhält der byzantinische Stil durch asiatische Einflüsse ein eigentümliches Gepräge, das hauptsächlich durch die Häufung phantastischer Kirchenkuppeln charakterisiert ist



Kirchen-Kuppeln aus Jaroslaw.

Fig. 77.

(Fig. 77) und in der Holzarchitektur manche interessante Bildungen aufweist, jedoch im allgemeinen zu keiner künstlerischen Bedeutung gelangt ist. Im Norden Italiens, insbesondere in der Nebenresidenz Ravenna, geht aber aus dem gewaltigen Ringen der kraftvollen nordischen Völker mit den römischen, altchristlichen und byzantinischen Ueberlieferungen gegen Ende

des Jahrtausends eine ganz neue Stilrichtung hervor, die wir später als die romanische kennen lernen.

Der Stil des Islam.

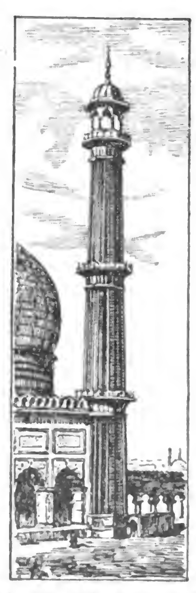


Fig. 78. Minaret zu Delhi.

Als 600 Jahre nach Christus Mohamed die nomadischen Stämme Arabiens zu einem mächtigen Volke vereinigte, das seine Religion mit erstaunlicher Schnelligkeit im Morgenlande ausbreitete und schließlich ein Reich beherrschte, größer als das Alexanders des Großen und der römischen Cäsaren, da begann mit der neuen Lehre und Kulturanschauung auch ein neuer Kunststil sich zu entwickeln, der nicht ohne Einfluß auf die abendländischen christlichen Bauwerke geblieben ist, sich rasch und eigentümlich ausbildete und deshalb auch hier besonderes Interesse bietet. Die Entfaltung desselben knüpft sich an die Bauten für die religiösen Bedürfnisse, die **Moscheen**, die in ihrer Anlage und Ausstattung vielfach an das christliche Gotteshaus erinnern.

Eine typische Grundrißform hat sich für die Moscheen nicht ausgebildet; immer aber findet sich ein quadratischer Vorhof mit dem Reinigungsbrunnen, eine geräumige Halle für die Betenden (Mihrab) und, an dieselbe anschließend, ein besonders heiliger nischenartiger oder kapellenartiger Raum,

der Kiblah, für die Aufbewahrung des Koran. Derselbe ist mit der Hauptachse des Gebäudes immer gegen Mekka gerichtet. Schlanke Türmchen, die Minarets, von denen aus der Muezzin die Gebetsstunden verkündet, vervollständigen die Anlage*) (Fig. 78).

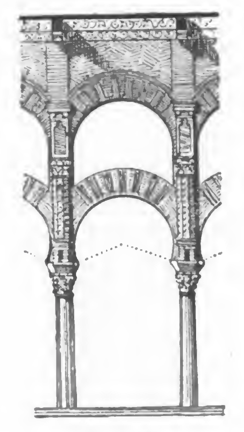


Fig 79a.
Arkadenwand von Cordova.

In der inneren Raumentwickelung konnte die Baukunst des Islam bei dem unsteten Sinn der Nomadenvölker eine konstruktive Fortbildung nicht gewinnen; dagegen führte der

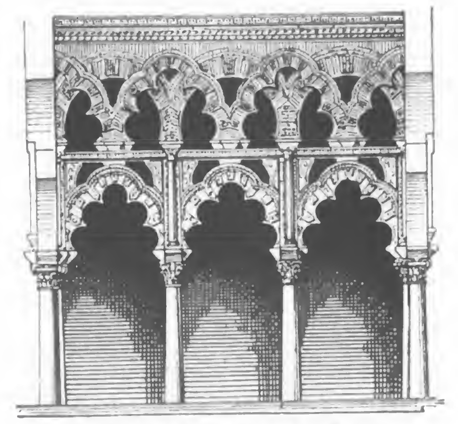


Fig. 79b. Arkadenwand von Cordova.

*) Die Anordnung folgt entweder dem byzantinischen Centralbau oder, namentlich im Abendlande, der altchristlichen Basilika unter Verwendung von vielen gleichhohen Schiffen: der Mihrab ist fast immer mit einer prächtig ausgebildeten Kuppel überwölbt.

ausgesprochene schöpferische Formensinn und die reiche orientalische Phantasie der Araber zu höchst originellen, hauptsächlich dekorativen Bildungen. Aus dem römischen Rundbogen entstehen der überhöhte Rundbogen, der Spitz-, Hufeisen-, Kiel-, Kleeblatt- und Zackenbogen (Fig. 79). Dieselben sind geradezu willkürlich neben



Fig. 80.
Maurisches Kapitäl
(Alhambra).

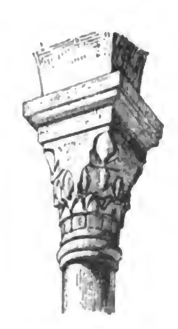


Fig. 81.
Stalaktiten-Kapitäl
(aus Kairo).

und übereinander angeordnet. Die Bogen ruhen auf dünnen (an die Zeltstangen der Wüstenbewohner erinnernden) Säulen (Fig. 79 und 84) mit einer aus mehreren Ringen gebildeten Basis, oft auch ohne jede Fußung und mit hohem vielgestaltigem Kapitäl, von dem die Fig. 80 und 81 oft wiederkehrende Formen darstellen. Der Hufeisenbogen verlangt eine starke Ausladung des Abakus oder die Anordnung eines besonderen Kämpfers. Auf demselben stehen bisweilen

Wandpfeiler, die wieder andersgebildete Bogen tragen, und zwischen beiden sind, gewissermaßen zur Uebertragung des ornamentalen Prinzips auch auf die Wandflächen im Großen, Zierbogen eingeschoben, so daß ein wunderbar üppiger Arkadenbau entsteht (Fig. 79).

Diese Arkadenwände tragen die Ueberdeckung, für welche die altchristliche Holzdecke neben der byzantinischen Kuppel verwendet wird. Ganz neu erscheint das der islamitischen Kunst ausschließlich angehörende und sie am deutlichsten charakterisierende Stalaktitengewölbe, eine An- und Uebereinanderreihung kleiner Kuppel- und Gewölbezwickelchen mit zum Teil herabhängenden Spitzen als künstliche Nachbildung der Tropfsteingrotten (in der Regel konstruiert aus Holz und Stuck, an Balken oder Kuppeln befestigt Fig. 82).

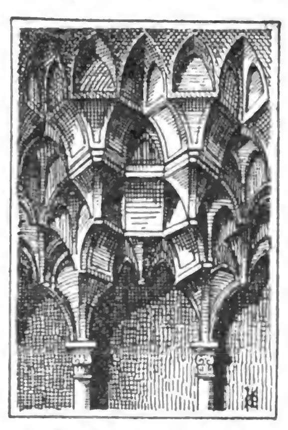


Fig. 82. Stalaktitengewölbe.

Da der Koran die bildliche Darstellung des Menschen verbietet, hat der Islam fast keine Plastik; auch alle kräftigen architektonischen Gliederungen sind vermieden. Dadurch wird auch das Aeußere einfach und nüchtern, um so reicher und prunkvoller aber das Innere. Die sämtlichen Wandflächen erscheinen in überaus reichen, farbenprächtigen Wandverzierungen wie von reich durchwirkten Teppichen verhängt; durch friesartige Bänder erhalten dieselben Einteilung, Umrahmung und Abschluß. Die Verzierungen selbst sind entweder ganz flache Reliefs oder nur

gemalt. In der Komposition derselben, in der **Ornamentation**, entwickeln die Araber eine geradezu unerschöpfliche Phantasie. Außer rein geometrischen Flächenmustern verwenden sie als Motive für ihre Ornamente, **Arabesken** genannt, hauptsächlich Farnkräuter, Pinienzapfen, Granatäpfel und Schlingpflanzen, die stets sehr streng stilisiert und schematisiert auf schwanken, rankenartigen Stielen sich nach allen Richtungen hin durchkreuzen und überdecken und als zusammenhängende Pflanzenverschlingungen das geometrische Grundnetz in äußerst sinniger und peinlich abgewogener Weise durchziehen, jedes Zwickelchen sorgfältig ausfüllend (Fig. 83). Dazu treten noch, der Symbolik der mohamedanischen Lehre entsprechend, die Schriftzüge der kufischen und später der Kursiv-Schrift, die als kühn umgearbeitete ornamentale Elemente namentlich auf den Einfassungen der Felder und als Füllungsmotive Verwendung finden. Immer steht der Flächenraum der Ornamente in vollkommenstem Ebenmaß zur Grundfläche; nirgends findet sich eine leere und nirgends eine überladene Stelle. Dabei sind die Massen äußerst geschickt auf der Fläche verteilt, so daß auf den ersten Blick die Hauptzüge, wenn man näher tritt, die Einzelformen und erst bei genauerer Besichtigung die Feinheit und zarte Ausführung dieser sonderbar durchschlungenen wunderlichen Verwickelungen zur Erscheinung kommen. Dadurch wird in Verbindung mit dem leuchtenden, meist in Gold und sehr satten Farbentönen gehaltenen Kolorit eine geradezu blendende, zauberhafte Wirkung erzielt, die in Bezug auf Pracht und Reichtum in der Flächendekoration von keiner andern Kunstepoche auch nur annähernd erreicht wird.

Auch das **Kunstgewerbe** erfreute sich überall da, wo die **Mauren zur Herrschaft** gelangten, eifriger Pflege; ins-



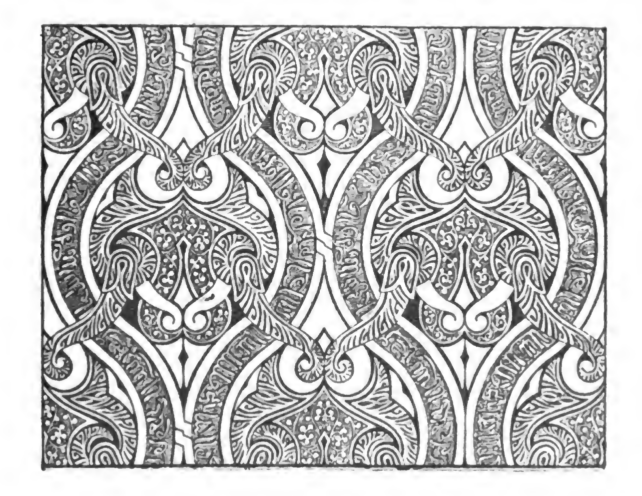


Fig. 83. Maurische Ornamente.



Fig. 84. Kiosk in Gezire (Aegypten).

besondere wurde die Thonbearbeitung (Majolica), Seidenweberei und Waffenschmiedekunst zu hoher Blüte gebracht.

Da die islamitische Kunst nicht eine aus sich organisch herausentwickelte, sondern mehr eine im dekorativen Gebiet sich bewegende schmuckreiche und glänzende Bauweise darstellt, die die vorhandenen Bauformen hauptsächlich im Innern umgestaltet, zeigt sie in den verschiedenen Ländern einen verschiedenen Charakter. In Arabien, Palästina und Syrien kennzeichnen die Bauwerke noch das frühere Stadium maurischer Kunst; in Aegypten tragen sie in der strengeren,

monumentaleren und großartigeren Anlage und Ausgestaltung, namentlich der Bauten in Kairo, das Gepräge des ernsten ägyptischen Volksgeistes (Fig. 84). In Spanien aber, wo sich unter der Herrschaft der Araber (vom 8.—15. Jahrhundert) eine hohe Kultur entwickelte, steigert sich bei dem romantischen Sinn des Volkes und durch die Berührung mit dem abendländischen Rittertum die maurische Kunst in den Bauten der Residenz Cordova zu einer unvergleichlichen, märchenhaften Pracht, die in der im 13. und 14. Jahrhundert erbauten Alhambra (Fürstenpalais) zu Granada, einem der größten Bauwunder der Welt, ihren höchsten Glanzpunkt erreicht. Persien entwickelte schon im 8. Jahrhundert (unter Harun al Raschid) eine rege Bauthätigkeit, die später, im 16. Jahrhundert, zu Ispahan zu besonderer Bedeutung gelangte. Eine eigenartige Fortbildung erhält die maurische Kunst im 13. und 14. Jahrhundert in Indien durch Aufnahme des konstruktiven Prinzips, reichen und monumental gehaltenen Fassadenbau und Einfügung figürlichen Schmuckes in das Ornament. Eine Reihe ganz hervorragender Prachtbauten zu Delhi und Agra verdanken derselben ihre Entstehung. In Europa bezeichnet die Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) und die Gründung eines mohamedanischen Reiches in der Türkei einen Wendepunkt in der ebenso reichen wie vielgestaltigen maurischen Kultur. Die byzantinischen Kirchen (auch die Sophienkirche) wurden zu Moscheen umgewandelt und bleiben für die ferneren Bauten vorbildlich. Die reiche orientalische Ausschmückung mit leuchtenden Arabesken, im Aeußern die Form des mit einer imposanten Kuppel überspannten, von schlanken Minarets zierlich flankierten Zentralbaues geben fortan die Hauptsignatur des islamitischen Gotteshauses.

Der romanische Stil.

Als das alte römische Reich seiner Auflösung entgegen=ging, da kam mit ihm auch die einst so blühende römische Kunst zu Fall. Der Fall der antiken Welt bedeutet aber nicht den Untergang eines einzelnen Volkes, sondern den Sturz einer ganzen Weltanschauung. Das Leben bedurfte eines neuen Fundaments, einer neuen Grundlage, und da trat denn das Christentum ein, die ungeheure Lücke geistigen Bewußtseins auszufüllen, und deshalb mußte mit dem Christentum eine neue Zeit in das gesamte Kultur=leben kommen und als künstlerische Sprache eine Anschauung, ein Stil entstehen, der schließlich mit dem alten so gut wie nichts mehr gemein hatte.

Allein diese Entwickelung konnte nur sehr langsam und sehr allmählich vor sich gehen. Zwar war Karl der Große, der auf den Trümmern des alten weströmischen Reiches ein neues Frankenreich errichtete, welches fast das gesamte Abend=land vom Mittelländischen Meer bis zur Nordsee, vom atlantischen Ocean bis Ungarn umfaßte, eifrig bestrebt, Kunst und Wissenschaft zu pflegen, die Reste antiker Kultur zu sammeln und mit neuem Inhalte zu erfüllen. Allein er konnte nur die Bauthätigkeit an und für sich in seinen Pa=last=, Kloster= und Kirchenbauten zu einer gewissen Blüte bringen, aber keine vollständig neue Kunstrichtung gewinnen, da dieselbe unmittelbar aus den antiken Formen heraus ent=wickelt war, die in dem Herzen seines Reiches, in Ger=manien, nicht dauernd zur Geltung kommen konnten, weil sie für die Deutschen eine fremde, angenommene Sache bil=deten, die mit der Ursprünglichkeit und Frische ihrer Kraft nicht in Einklang zu bringen war. Dazu kam, daß die christlichen Anschauungen noch zu sehr mit den heidnischen

Ueberlieferungen zu kämpfen hatten, so daß auch das Christentum bei den einzelnen sehr ungleichartigen Nationalitäten des großen Reiches nur sehr langsam festen Fuß fassen konnte. Es hat fast 200 Jahre gedauert, bis der von Karl dem Großen gestreute Samen seine Früchte zeitigen konnte, als nach einer Zeit wilder Verwirrung und Kämpfe neue Staaten sich gebildet hatten und das Reich in den glanzvollen Zeiten der sächsischen Kaiser eine innere Festigkeit und einen Höhepunkt der Macht erlangte, wie er später nicht wieder erreicht wurde. Durch das Christentum, welches das ganze Leben mit einer völlig neuen, von dem Altertum grundverschiedenen Auffassung durchdrang, traten alle Nationen in ein gemeinsames Verhältnis gleichartiger Kulturthätigkeit, die sich in Sitte und Kunstform lebenskräftig ausgestaltete und jene Epoche begründete, die wir die romanische nennen und welche in den nordischen Ländern, hauptsächlich in Deutschland, zur vollen Entwicklung gelangt ist. Man folgte bei dieser Benennung dem Beispiel der Sprachwissenschaft, die ja auch jene Sprachen als die „romanischen" bezeichnet, welche sich aus der römischen entwickelt haben. Wenn auch die Anfänge dieser romanischen Kunst ziemlich früh zurückreichen und ihre Grundtypen schon in den Bauten der Ostgoten, Longobarden und Merovinger gefunden werden, so sind die Bauweisen dieser Völker und der Karolinger doch nur als Vorstufen zu betrachten. Erst um das Jahr 900 n. Chr. etwa zeigt sich ein energischer Trieb nach gänzlich neuer Umgestaltung der römischen Bauformen und völligem Bruch mit den römischen Ueberlieferungen, so daß wir auf diese Zeit den Beginn der romanischen Bauperiode festsetzen können. Von dieser Zeit an wird die Kunst fast ausschließlich eine kirchliche nicht nur deshalb, weil sie in erster Reihe berufen war, die

Stätten des Gottesdienstes zu schmücken, sondern auch deshalb, weil die Klöster die Heimstätten der Kunst wurden und die Künstler aus dem Laienstande sich den geistlichen Genossenschaften anschlossen, bei denen allein in stürmischen Zeiten die Künste Schutz und Pflege fanden. Die bedeutsamste Umänderung der altchristlichen Kunst zeigt sich in der

Grundrißentwickelung. Man verließ die rechteckige Grundform der altchristlichen Basilika und gab dem Grundriß, um schon hierin das christliche Prinzip zum Ausdruck zu bringen, die Form eines lateinischen Kreuzes, dessen Längsachse die Richtung von Westen nach Osten erhielt. Die Anordnung dieser Kreuzform geschah in der Weise, daß man zunächst nach der Breite, die das Hauptschiff erhalten sollte, einen quadratischen Raum anlegte, die *Vierung*, durch welche die Mitte des Gebäudes bestimmt wird; drei solche Quadrate wurden alsdann gegen Westen, je eines gegen Norden und Süden und eines gegen Osten angelegt. Dieses letztere Quadrat schloß alsdann in einem Halbkreis, der *Apsis* (siehe Figur 85). Die drei gegen Westen gerichteten Quadrate bestimmen alsdann den Raum für das *Mittelschiff*, die von Norden nach Süden gerichteten das *Querschiff* und das gegen Osten gerichtete mit der Apsis den *Chor*, welcher den Hochaltar aufnehmen soll. Die Durchkreuzung von Mittelschiff und Querschiff, die nicht nur gleiche Breite, sondern auch gleiche Höhe erhalten, wird durch eine *Kuppel* über der *Vierung* deutlich ausgesprochen. Der innere Raum der Kirche wird noch durch die beiden *Seitenschiffe* (Abseiten) erweitert, die zu beiden Seiten des Mittelschiffs an-

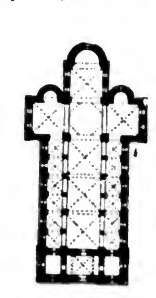


Fig. 85. Roman. Normalgrundriß (Kirche zu Hecklingen).

geordnet sind und die halbe Breite und Höhe desselben erhalten, getrennt von diesem durch je eine Säulen- oder Pfeilerreihe. Das Mittelschiff und die beiden Seitenschiffe bilden zusammen das Langhaus.

Bei den größeren romanischen Kirchen wurde der Raum unter dem Chor und dem Querschiff überwölbt auf zwei Säulen- oder Pfeilerreihen mit Apsis gegen Osten und so eine Unterkirche oder Gruftkirche, die Krypta, erstellt zur Ruhestätte für die Bischöfe, Aebte und Stifter, die durch Treppen von den Seitenschiffen oder dem Querschiff aus ihren Zugang erhielt. Der Chor wurde dadurch um mehrere Treppen erhöht und erhielt den Namen hoher Chor oder Presbyterium d. i. Raum für die Geistlichkeit, der von dem für die Laien bestimmten Raum durch die Treppenanlage getrennt ward (Fig. 86).

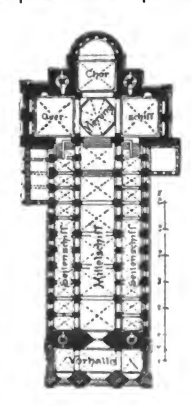


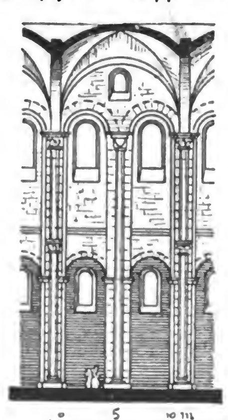
Fig. 86. Grundriß des Doms zu Speier.

Bei dieser Grundform für die romanischen Basiliken blieb man jedoch nicht stehen; man bildete dieselbe nach und nach weiter und schließlich ungewöhnlich reich aus. Man ließ z. B. auch die Seitenschiffe in Apsiden endigen, setzte dieselben auf den Ostseiten des Querschiffs fort (Nebenchöre) und umgab den ganzen Chor mit einem äußerst wirkungsvollen Kapellenkranz. Ferner ordnete man auch oft zwei Querschiffe und Chöre an mit Apsiden oder errichtete an der Westseite des Langhauses eine Vorhalle, das sg. Paradies (Fig. 86).

Eine besonders wichtige Neuerung bildet noch die Einfügung der Türme in den Organismus des Baues. Außer dem meist achteckigen Kuppelturm über der Vierung erheben sich an der Westseite des Langhauses als Abschluß der Seitenschiffe zwei hohe Türme, die West- oder Glockentürme, häufig auch zu beiden Seiten des Chors in den Ecken des Querschiffs zwei kleinere Osttürme. Diese Türme haben meist quadratische Grundform, die oben oft in ein Achteck übergeht; bei einigen Kirchen (z. B. dem Dom in Worms) sind sie rund (Fig. 90 und 92).

Die innere Raumentwickelung lehnt sich zunächst an die der Basilika an. Als Träger der die Seitenschiffe von dem Mittelschiff trennenden Arkaden verwendete man nicht mehr ausschließlich Säulen, sondern auch Pfeiler, manchmal Säulen und Pfeiler abwechselnd. Um das Himmelanstrebende durch vollkommenere Wirkung nach oben besser zum Ausdruck zu bringen, vermied man allmählich die flache Holzdecke der Basilika und setzte an deren Stelle die gewölbten Decken, durch welche die flache Decke zunächst (der leichteren Ausführbarkeit wegen) im Chor und in den Seitenschiffen, zuletzt auch im Quer- und Mittelschiff verdrängt wurde. Diese Ueberwölbung beginnt in der Mitte des 11. Jahrhunderts. Mit ihr fängt auch der Pfeiler an, reicher gegliedert zu werden; man führte die Hauptpfeiler hinauf bis zur Fußlinie des Deckengewölbes und setzte auch über diese hinaus die Bewegung fort, indem man die Gewölbe selbst mit pfeilerartig vorspringenden Verstärkungen versah, den Gewölbegurten (Fig. 87 u. 88). Auf diese Weise wurden zunächst die einander gegenüberliegenden Pfeiler durch Bögen verbunden, welche quer zur Längsachse des Gebäudes stehen und Quergurten genannt werden. Durch diese wurde auch im Mittel-

schiff die quadratische Einteilung der Grundrißfläche auf die Decke übertragen. Auch der Länge nach verband man die Pfeiler untereinander durch die an den Wänden hinlaufenden Längengurten (Fig. 87 u. 89). Um dem konstruktiven Prinzip noch weiter zu folgen, verband man später die Pfeiler auch noch in der Richtung der Diagonalen der quadratischen Grundflächen durch schwächere Gurten, die Gewölberippen, die sich in der Mitte kreuzen und davon den Namen Kreuzrippen erhielten (s. Fig. 89). Zwischen die Rippen und Gurten wurden alsdann die Gewölbekappen (Gewölbefelder) eingesetzt. Die Art dieser Einwölbung nennt man Kreuzgewölbe.



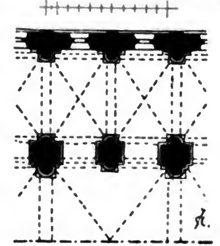


Fig. 87. Rom. Gewölbesystem (vom Dom zu Speier).

Die Gewölbe mit Kreuzrippen gehören der zweiten Hälfte der romanischen Bauperiode an; bei früheren Bauwerken, z. B. dem Dom zu Speier, schneiden sich die Gewölbekappen in scharfen Kanten, den Gratlinien, weshalb diese Kreuzgewölbe Gratgewölbe, jene Rippengewölbe genannt werden (Vergl. Fig. 87, 88 und 89).

Da die quadratische Grundform für die Einwölbung die geeignetste ist, so teilte man auch die Decken der Seitenschiffe in quadratische Felder (Fig 85), von denen also, da die Seitenschiffe

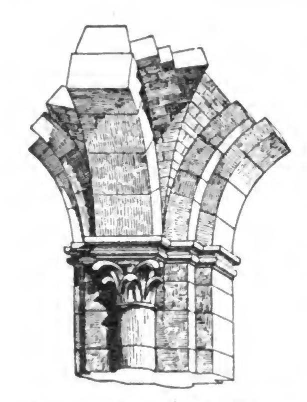


Fig. 88. Rom. Gewölbebildung.

nur die halbe Breite des Mittelschiffs haben, je zwei Felder auf ein Feld des Mittelschiffs kommen, und wölbte dann die Seitenschiffe in der gleichen Weise ein. Dadurch wurde zwischen je zwei Pfeilern der Gewölbegurten des Mittelschiffs ein weit schwächerer Pfeiler notwendig, wodurch eine gefällige Wechselwirkung in den Massen erzielt wird.

Das durch die Gewölbegurten verkörperte tragende Motiv wurde schon im Pfeiler nach streng abgewogenen Verhältnissen entsprechend vorbereitet, die Gurten also gewissermaßen im Pfeiler nach unten fortgesetzt (Fig. 88); dieselben erhalten deshalb auch nach und nach in ihrem Querschnitt eine reiche Gliederung (s. Fig. 99). Besonders stark sind die Pfeiler der Vierung (Fig. 85 und 86) und dem entsprechend die sie verbindenden Quergurten angelegt, die uns hier als Triumphbogen erscheinen. Die über der Vierung als der Durchschneidung des Langhauses mit dem Querschiff errichtete Kuppel stellt auch äußerlich den Gipfelpunkt der durch die Gewölbe bewirkten Kräfte und die höchste Ausbildung des inneren Raumes dar. Die Kuppel erscheint uns aber nicht in der einfachen Kugelform der byzantinischen

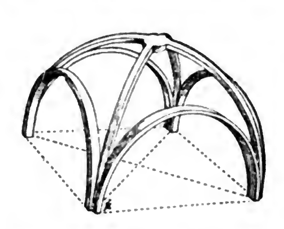


Fig. 89. Kreuzrippenzgewölbe-Konstruktion.



Fig. 90. Der Dom zu Worms.

Kunst, sondern sie ist in der Regel den Kreuzgewölben entsprechend gegliedert durch Gewölberippen, die oben in einem Kranz oder Schlußstein zusammengefaßt sind (Fig. 91). In gleicher Weise geschieht die Einwölbung der beiden Flügel des Querschiffs und des Chors. Eine eigenartige Erscheinung ist der in einigen größeren Kirchen vorhandene Lettner, d. i. eine reichgeschmückte mit Gallerie versehene Wand zwischen dem Presbyterium und dem übrigen Raum mit schmalen Durchgangsthüren.

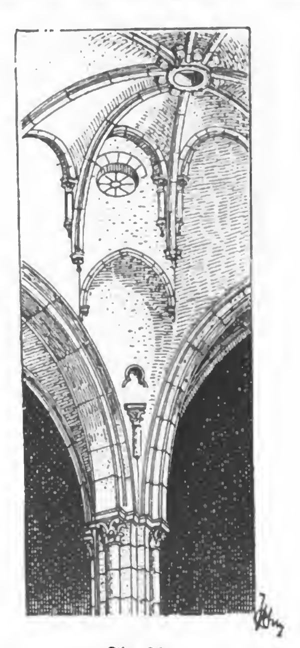


Fig. 91.
Spätrom. Kuppelbildung (Kirche zu Gelnhausen).

Die Entwickelung der äußern Formen zeigt den eminenten Fortschritt gegenüber der altchristlichen Baukunst vor allem in der Anlage und Ausgestaltung der Türme. Wenn dieselben auch zunächst eine statische Aufgabe zu erfüllen haben, indem sie den in den Decken des Langhauses erzeugten starken Gewölbeschub aufnehmen, so ist in der Anordnung derselben wie in der der Chöre zweifellos das malerische Prinzip ganz besonders berücksichtigt (Fig. 90). Dasselbe ist als ein urgermanisches Motiv zu bezeichnen. Die Türme steigen in mehreren Etagen auf, die durch Gurtgesimse und Friese getrennt sind, und endigen meistens in einem massiven Helm

von der Form einer 8seitigen Pyramide, an die sich über den einzelnen Turmflächen kleine Giebel anschließen (Fig. 92); bisweilen sind die Turmhelme aus Holz konstruiert mit Ziegel- oder Schieferdeckung. Der Giebel tritt überhaupt als neues architektonisches Element in den Formenkreis ein, das Langhaus und Querschiff, sowie die Seitenschiffe jeweils in der Richtung ihrer Längsachse abschließend, dort das Satteldach, hier die beiden Pultdächer auch in der Fassade andeutend. Die Dächer selbst sind anfänglich niedrig, erreichen etwa in der Mitte der Epoche die Neigung des Winkeldachs, werden aber später immer höher und steiler angelegt. Die Dächer der Seitenschiffe lehnen sich pultartig an die von den Pfeilern getragenen Langwände des Mittelschiffs an, welches erheblich über die niedrigeren Seitenschiffe hervorragt.

Um den ganzen Bau läuft ein Fußgesims (Sockel), gewöhnlich profiliert wie die attische Basis. Die äußeren Mauerflächen tragen in der Regel in der Höhe der inneren Decken horizontale Gesimse oder Friese und sind nach oben durch ein Hauptgesims, welches auch an den schrägen Giebelkanten hinaufgeführt ist, abgeschlossen (Fig. 92). Um die langen Mauerflächen auch durch eine vertikale Gliederung zu beleben, werden an den Ecken und in bestimmten Abständen, namentlich da, wo die inneren Wandpfeiler liegen, schmale pfeilerartige Mauerverstärkungen angeordnet, die Lisenen (auch Lesinen oder Laschenen genannt), die unten auf dem Sockel oder einem Gesims aufstehen und oben in dem Rundbogenfries endigen, d. i. eine Reihe kleiner Rundbogen, durch welche die Lisenen verbunden sind (Fig. 92 u. 102). Diese Rundbogenfriese ziehen sich fast unter allen Gesimsen hin und bilden ein Hauptcharakteristikum des romanischen Stils. Nicht selten erhalten die Chöre und Türme, um eine reichere Wirkung zu

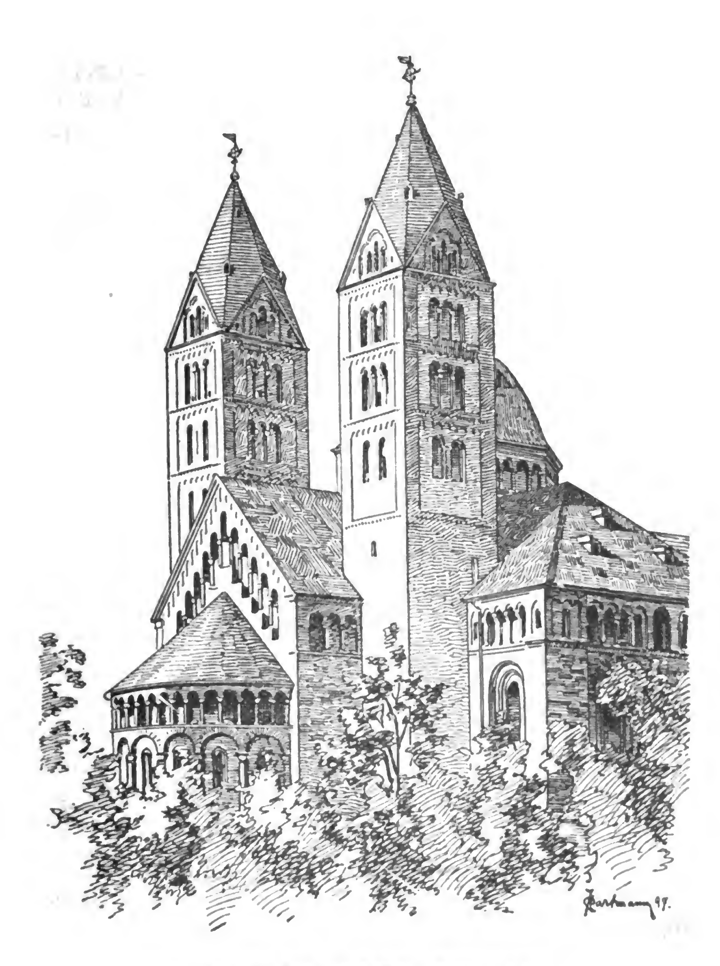


Fig. 92. Dom zu Speier. Choransicht.

erzielen, eine arkadenartige Mauerverblendung, indem die Lisenen zu Wandpfeilern oder Halbsäulen umgebildet werden, die oben durch größere Rundbogen miteinander verbunden sind (Fig. 92). Bei den größeren romanischen Bauten läuft unter dem Dache eine Galerie hin, d. i. ein schmaler Laufgang, gebildet aus Arkaden auf Zwergsäulen. Diese Galerie verleiht den Bauten ein ungemein malerisches Aussehen. Sie findet sich am Rhein besonders häufig und ist namentlich an den Domen zu Worms und Speier wunderschön durchgebildet (Fig. 90 u. 92). Die zwischen den Lisenen liegenden Mauerflächen erscheinen als vertiefte Felder. In denselben sind die Fenster angebracht. Diese sind verhältnismäßig klein, liegen in der Mitte der Mauern, die sich nach außen und innen bedeutend erweitern, und sind oben immer durch einen Rundbogen abgeschlossen. Oft sind auch zwei oder mehrere Fenster in einer einzigen Mauerdurchbrechung angeordnet mit Arkaden auf einfachen oder gekuppelten Zwergsäulen.

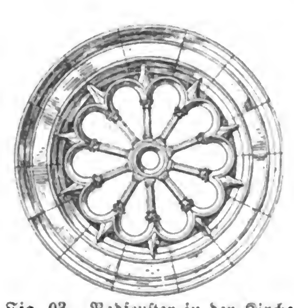


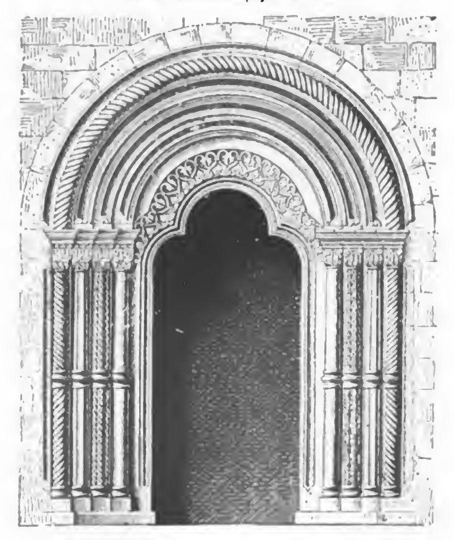
Fig. 93. Radfenster in der Kirche zu Trebitsch.

Eine neue Erscheinung bilden die Radfenster, d. s. kreisrunde Fenster von größerem Durchmesser mit innerem kranzartigem Rundbogenfries, der von kleinen, radial auf einem innern Schlußstein vereinigten Säulchen verspannt wird (Fig. 93); sie schmücken meistens die Giebel des Hauptschiffs und Querschiffs.

Zum Innern der Kirche führen mehrere Eingangs-

thüren; das Hauptportal befindet sich in der Regel an der Westseite, also der Stirnfassade des Hauptschiffes; kleinere Portale führen in die Seitenschiffe oder die Flügel des Querschiffs. Die Portalöffnungen liegen, wie die Fenster, in der Mitte der Mauern, erweitern sich nach außen und innen bedeutend und endigen oben immer in einem Rundbogen (Fig. 94). In der späteren Zeit erhalten die Thüren selbst rechteckige Umrisse; das über denselben befindliche Bogenfeld (Tympanon) erhält dann immer einen reichen bildnerischen Schmuck. Hinsichtlich der Gruppierung des Ganzen wie der Einzelheiten wird stets das Gleichgewicht der Massen und Formen streng eingehalten, und in der Anordnung der Thüren und Fenster ist die Symmetrie Grundgesetz. Wenn eine Abweichung von der regelmäßigen Achsenteilung vorhanden ist, so war dies stets durch einen ganz besonderen Grund geboten (bei Profanbauten z. B. Sehen nach bestimmten Punkten, bei Burgen die Möglichkeit besserer Bewachung und Verteidigung und dergl.)

Die Architektur-Details zeigen eine erhebliche Abweichung von der Antike schon in der Form der Säulen. Die romanische Säule ist im allgemeinen stämmiger als die der Antike, was wohl auf die Verwendung des weniger tragfähigen Materials zurückzuführen ist. Aber auch abgesehen davon wird in den Säulenverhältnissen keine bestimmte Norm eingehalten. Neben sehr gedrungenen sehen wir ungewöhnlich schlanke Säulen, namentlich Halbsäulen, sog. Wanddienste, die oft auf halber Höhe durch einen profilierten Ring unterbrochen werden, der das Zusammenfassen der Kraft prächtig zum Ausdruck bringt (Fig. 94). Der Säulenfuß besteht meistens aus der attischen Basis (zwei Wulsten oder Pfühlen mit Blättchen, die durch eine Hohlkehle getrennt



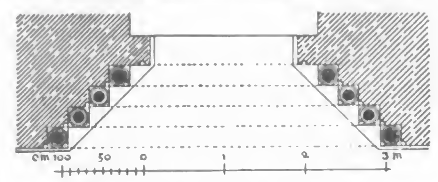


Fig. 94. Portal zu Heilsbronn.

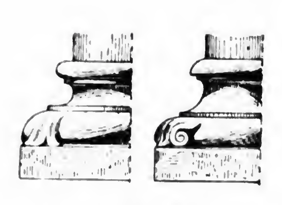


Fig. 95.
Roman. Säulenfüße.

sind) und einer einfachen oder abgesetzten, bisweilen auch abgeschrägten Plinthe. Die Basis ist in der früheren Zeit hoch, fast $^2/_3$ des Durchmessers und flach profiliert, später nieder und tief gekehlt. Die Ecken der Plinthe werden mit dem Wulste durch ein Eckblatt vermittelt (Fig. 95), das später

durch allerlei tierische und phantastische Formen ersetzt wird. Der Säulenschaft hat durchgängig cylindrische Form, seltener 6 oder 8eckigen Ausschnitt, ist manchmal, namentlich bei kleinen Säulchen stark verjüngt, jedoch ohne Entasis (Anschwellung). Die senkrechten Kannelierungen fallen weg; der Schaft ist in der Regel glatt; nur bei besonders reicher Durchbildung ist derselbe mit gewundenen Kannelierungen und allerlei Band-, Flecht-, Zickzack- und andern Ornamenten vollständig überzogen (Fig. 94). Den Uebergang zum Kapitäl vermittelt ein Säulenring.

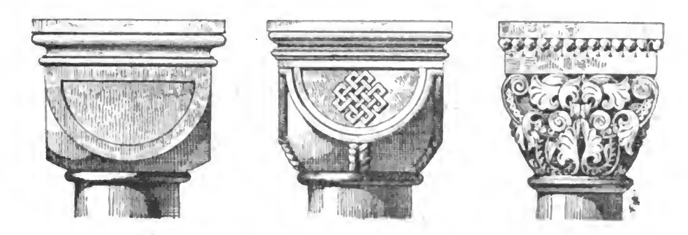


Fig. 96. Romanische Würfelkapitäle.

In der Entwickelung der Form der Kapitäle entfaltet die romanische Baukunst eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit. In den Gegenden, wo antike Vorbilder vorhanden waren, wurden die Kapitäle diesen frei nachgebildet, und so entstand das ältere antikisierende Kapitäl, bei welchem die Grundform durch reich durchbrochene Blätterreihen verdeckt und durch Schnecken oder Voluten in den vier Ecken die Kreisform in die quadratische der Deckplatte überführt wurde (s. Fig. 97). In den rein germanischen Ländern entstand aber bald die typische Grundform des romanischen Kapitäls, das Würfelkapitäl (s. Fig. 96), welches den primitivsten Uebergang

der Kreisform der Säule in die quadratischen Gewölbeanfänger erzielt. Dasselbe erscheint uns als ein an den Ecken nach unten gleichmäßig abgerundeter Würfel, der oft sehr reich mit Flecht- und Bandwerk verziert ist; es charakterisiert die mittelromanische Baukunst. Das Bestreben nach möglichst glücklicher Gestaltung jenes Uebergangs zeitigte weiter eine Unmasse ernst und streng gebildeter Kapitälformen, von denen das Kelch- und Knospenkapitäl (s. Fig. 98) sich besonderer Beliebtheit erfreuten. Eine sehr hübsche Erscheinung sind noch die gekuppelten Kapitäle (unter



Fig. 97.
Antikisierendes Kapitäl.





Fig. 98.
Kelch- und Knospenkapitäl.

einer Deckplatte), welche namentlich bei dicken Mauern über doppelten Säulen in den Kreuzgängen der Klöster angeordnet sind.

Auf dem Kapitäl ruht die Deckplatte (Abakus, Decksims oder Kämpfer) in quadratischer Grundrißform. Dieselbe wurde ursprünglich unten stark abgeschrägt und bei reicheren Ausführungen die Schräge mit allerlei Band-, Blatt- oder Netzwerk verziert; später erhielt die Deckplatte einen Karnies oder Viertelstab in stark tragendem Profil oder auch die umgekehrte Gliederung der attischen Basis.

Der romanische Pfeiler folgt in seinen Abmessungen ebenfalls keinem bestimmten Gesetze. Der Querschnitt desselben ist meist quadratisch, nicht selten auch achteckig, oft auch zusammengesetzt mit vorgelegten Halbsäulen, den Diensten oder Wanddiensten, die dann hinaufführen unter die Quergurten, während die rechts und links davon stehen bleibenden Pfeilerecken als Träger der Längs- oder Kreuzgurten erscheinen (Fig. 87, 88 u. 99). Bisweilen sind die

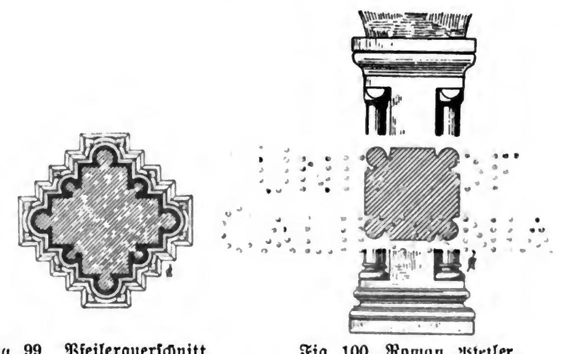


Fig. 99. Pfeilerquerschnitt (Dom zu Naumburg).

Fig. 100. Roman. Pfeiler (Kirche zu Hadmersleben).

Pfeilerecken mit Fasen abgeschrägt oder ausgekehlt und kleine Säulchen eingesetzt; die Freiheit in diesen Bildungen zeitigt oft sehr reizvolle Kompositionen (Fig. 100). Die Pfeiler erhalten eine einfache Deckplatte (Kämpfer), die abgeschrägt oder profiliert oder mit rautenförmigem, flechtartigem Ornamentwerk verziert ist. Ihre Fußbildung richtet sich nach den Säulen.

Ueber den von den Pfeilern getragenen Arkaden zieht sich im Mittelschiff auf der Höhe der Seitenschiffe ein Gurtband hin, welches von den Wanddiensten durchbrochen wird,

um das aufwärts strebende Motiv der Pfeiler noch kräftiger hervorzuheben (Fig. 87).

Die Gewölbegurten haben ursprünglich rechteckigen Querschnitt, erhalten später an den Ecken einen Rundstab mit Kehlungen (Fig. 101) und werden immer reicher profiliert, was sehr kennzeichnend ist für die Zeit der Ausführung (das Profil der Kreuzrippen besteht in der mittelromanischen Epoche aus einem in Hohlkehlen abgesetzten Rundstab). Die Kreuzrippen werden im Scheitelpunkt in einem Schlußstein zusammengefaßt, der oft sehr reich mit ornamentalem oder figürlichem Schmuck versehen ist (Fig. 89 u. 91).

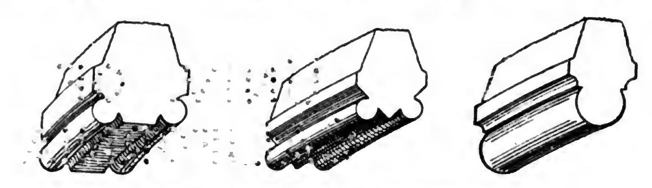


Fig. 101. Rom. Gurten- und Rippenprofile.

Die Rundbogen der Arkaden des Mittelschiffs bleiben in der Regel einfach und ungegliedert und machen daher bei den starken Mauern einen ziemlich schwerfälligen Eindruck. Anders ist es dagegen bei den Durchbrechungen der Mauern an den Portalen und Fenstern.

Die Portale erhalten eine reiche und eigenartige Ausstattung (Fig. 94); die Oeffnungen derselben erweitern sich nach innen und außen ganz bedeutend; die Leibungen (seitlichen Mauerflächen) werden reich gegliedert durch stufenartig hintereinandergesetzte rechtwinkelige Pfeiler, in deren Ecken kleine Säulchen stehen, die über dem Kapitäl im Rundbogen noch in oft äußerst lebhaft ornamentierten Wulsten oder Rundstäben fortgesetzt sind und so das Portal kranzartig um-

rahmen. Die verhältnismäßig kleinen Thüröffnungen endigen in der Frühzeit in einem Rundbogen, später in dem sog. Kleeblattbogen (Fig. 107), oder sie erhalten einen wagrechten Kämpfer, wodurch das schon erwähnte halbkreisförmige Bogenfeld, das Tympanon, gebildet wird, welches, wie später auch die Portalumrahmungen, einen reichen bildnerischen Schmuck erhält, der an sich, namentlich in den nordischen Ländern, eine bedeutend höhere Stufe künstlerischen Geschmackes offenbart als in der altchristlichen Zeit.

Die Fenster sind verhältnismäßig klein, zeigen im allgemeinen dieselbe Art der Durchbildung, wie die Portale, nur in bedeutend vereinfachten Formen; bisweilen sind die Fensterleibungen nur abgeschrägt und mit einem oder auch mehreren herumlaufenden Wulsten und zierlichem Ornamentwerk geschmückt. Nach unten endigen die Fensteröffnungen in einer glatt abgeschrägten Fläche, um dem Regenwasser entsprechenden Ablauf zu geben.

Die Gesimsformen (Sockel-, Gurt- und Dachgesims) lehnen sich an die Profile der Sockel- und Deckplatten der innern Pfeiler an. Der Sockel ist fast immer eine attische Basis; die Gurt- und Dachgesimse entwickeln sich aus einer wenig ausladenden Platte mit unterer Abschrägung, an deren Stelle nach und nach ein flacher und später stark tragender Karnies, bisweilen auch eine flache Hohlkehle tritt, oft mit zierlicher Ornamentation.

Eine außerordentliche Mannigfaltigkeit entwickelt die romanische Baukunst in den mit den Gesimsen verbundenen Friesen, von denen uns in allererster Reihe als ganz besonders charakteristisch der Rundbogenfries (s. Fig. 102) auffällt, der in den verschiedensten Ausführungen fast ausnahmslos unter allen Gesimsen, den Gurt-, Dach- und sogar

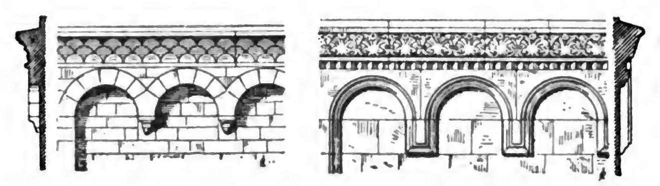
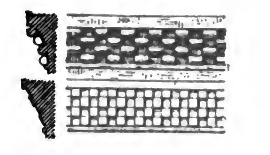


Fig. 102. Rundbogenfriese.

den schrägen Giebelgesimsen, hinläuft und eine ungemein malerische und glänzende Wirkung hervorruft. Von den zahlreichen andern Friesverzierungen seien nur noch der romanische Zahnschnitt (mit über Eck gestellten Zähnen), der Rundstab- oder Rollenfries, der Zacken- oder Zickzack-, Schuppen-, Tau-, Rauten-, Schachbrett- und Diamantfries erwähnt, die in der späteren Zeit mehr oder weniger durch das Pflanzenornament verdrängt werden (Fig. 103).

Die Ornamentik verwendet Pflanzenformen, aber nicht in naturalistischer Weise, sondern kennzeichnet in kräftigen Linienführungen und Verschlingungen ein bestimmtes allgemeines Gesetz. Meistens sind es fortlaufend verschlungene Bänder, aus denen drei-, vier- oder fünfteilige Blätter mit scharf ausgeprägten Rippen und lanzett- oder kreisförmigen Einzahnungen und Umränderungen herauswachsen, sich den Linienzügen streng unterordnend. Anreihungen von Perlen und sog. Diamantschnitte (kleine Pyramidenreihen) sind auf



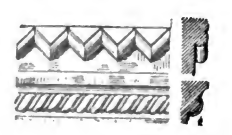


Fig. 103. Rollen-, Schachbrett-, Zickzack- und Taufries.

die Bänder, zwischen dieselben oder auf die Blattrippen eingesetzt. (Fig. 98). Phantastische Menschen- und Tiergestalten, von tiefem symbolischen Gehalt, aber in naiver Auffassung und in äußerst kecker Gruppierung, sind in das Ornament eingeflochten und mit demselben verwachsen (Fig. 104). Durch diese in Verbindung mit dem völligen Freiwerden von allen antiken Einflüssen, die kühne Linienführung, die kräftige Plastik und den scharfkantigen Schnitt, durch den ein ungemein lebhafter

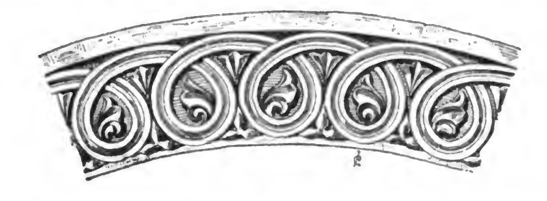




Fig. 104. Romanische Ornamente.

Wechsel zwischen Licht und Schatten erzielt wird, zeigt das romanische Ornament eine ungewöhnliche Originalität, Kraft und Frische bei einem geradezu unerschöpflichen Reichtum, einem Hauptgrundzug der mittelalterlichen Kunst. Die höchste Prachtentfaltung entwickelt das romanische Ornament an den Portalen, an denen die umrahmenden Bögen und Gliederungen fast ganz mit gewundenen, wellenförmigen und zickzackartig gebrochenen Linien, Schuppen und Flechtwerk, linearem

und Pflanzenornament mit symbolischen Tier- und Menschengestalten in der buntesten Auswahl verziert sind.

Durch diese Ausstattung der Eingangsthüren wurde eine würdige Vorbereitung auf die Stimmung erzielt, die den Eintretenden im Innern einer romanischen Kirche umfängt. Der weite, hohe Raum, durch die von mächtig aufstrebenden Pfeilern getragenen Gewölbe harmonisch nach oben abgeschlossen, macht einen ungemein erhabenen und großartigen Eindruck. Die reichgegliederten Pfeiler erscheinen durch die Gewölbegurten wie durch ein Netzwerk verbunden; unwillkürlich wird der Blick aufwärts und durch die Bogenbewegung der Rippen fortgeleitet, bis er in der Halbrundung des Chors über dem Hochaltar einen Ruhepunkt findet. Das mäßige Licht, welches durch die wenigen und kleinen Fenster dringt, erhöht noch den Ernst dieser Räume heiliger Ruhe und stiller Weltabgeschiedenheit.

Gleich großartig ist der äußere Gesamteindruck. Die gewaltigen und schweren, an sich aber schon malerisch gruppierten Mauermassen steigern sich durch die immer imposanter gestalteten Türme, in denen die himmelanstrebende Idee des Christentums so schön und deutlich ausgesprochen wird, zu Gruppen von höchst bedeutender und monumentaler Wirkung (Fig. 90).

Kloster- und Profanbauten. Der romanische Stil erhält seine erste Entwickelung an den Kirchenbauten, wird aber auch alsbald auf die Gebäulichkeiten für die geistlichen Genossenschaften, die Klöster, übertragen, wo er in den Kreuzgängen, hallenartigen, überwölbten Umgängen um einen quadratischen Hof mit meist zierlichen Arkaden, sowie in den Baptisterien (Taufkapellen), Kapitelsälen (für Beratungen) und Refektorien (Speisesälen) zu

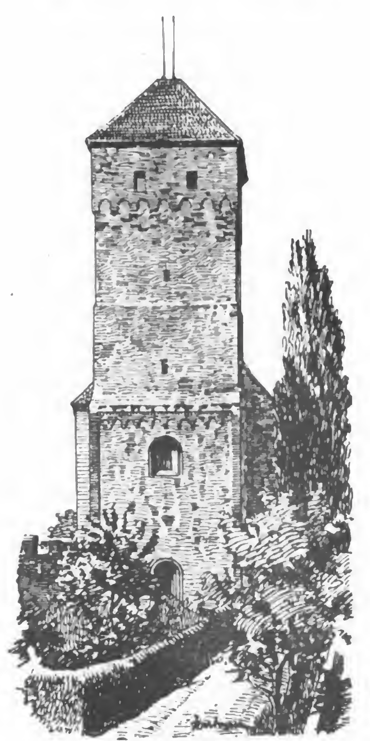


Fig. 105. Thorturm zu Nürnberg.

einer glänzenden Entfaltung gelangt (Maulbronn, Hirsau, Laach, Heilsbronn u. a.)

Allein er konnte auf diese Bauten für kirchliche Zwecke nicht beschränkt bleiben; es war selbstverständlich, daß er auch in der Bauthätigkeit des wehrhaften germanischen Rittertums, das durch die Kirche eine religiöse Weihe erhielt, zur Geltung kommen mußte, und so sehen wir die meisten älteren mittelalterlichen Burgen im romanischen Stil, der

sich in den kaiserlichen Schlössern und Burgen zu fürstlicher Pracht steigert (Wartburg, Münzenberg, die Ueberreste der Kaiserpaläste zu Goslar, Gelnhausen u. a.), wodurch derselbe einen hierarchisch aristokratischen Charakter erhält. Auch der Befestigung der Städte, den Stadtthoren (Fig. 105), Stadttürmen und Rathäusern, ja selbst der bürgerlichen Architektur drückt der romanische Stil seinen kennzeichnenden Stempel auf, gelangt aber in der letzteren nur ausnahmsweise zu monumentaler und künstlerischer Ausbildung.

Die Malerei und Bildnerei konnte in der romanischen Zeit, in der jeder einzelne sich den Massen, den Genossenschaften oder Korporationen, unterzuordnen hatte, wo die strenge kirchliche Tradition die Gesetze für die Kunst diktierte, nur insoweit sich entwickeln, als die strenge Unterordnung unter das Ganze und die Einfügung in einen bestimmten Rahmen dies gestattete. Da jede freie Bewegung dadurch gehemmt wurde, konnten sie für sich nicht zu einer selbständigen Blüte gelangen, sondern blieben in völliger Abhängigkeit von der Architektur, die die einzelnen Künste in ihren Dienst stellt und ihnen die Plätze anweist. Der Malerei fällt zunächst die Aufgabe zu, die Säulen, Kapitäle, Gurten, die Wände des Chors und namentlich der Apsis mit Naturfarben oder mit band- oder teppichartigen, aus den romanischen Ornamenten entwickelten Flächenmustern zu bemalen; dann aber erhält sie auch in der Bemalung der Decken und oberen Wandflächen einen weiten Spielraum. In der Regel sind es die Gestalten Christi und der Apostel, Kirchenväter, Evangelisten u. s. w., die auf dem trockenen Verputz in markigen Zügen und in kräftiger Farbenwirkung aufgetragen sind, die namentlich in den Gemälden der Apsis (am

häufigsten das Bild des Erlösers mit dem Lebensbuch auf einem von Engeln gehaltenen Bogen) alle Kraft zusammenrafft. Eine neue Technik entsteht in der Glasmalerei durch Zusammensetzung farbigen Hüttenglases, später mit eingebrannten Umrissen, leichten Schattierungen, Pflanzenornamenten und scharf gezeichneten Figuren, wobei jedoch nur wenig Farbe zur Verwendung kommt. Hier, wie in der Bildhauerei konnte ein individuelles Schönheitsgefühl nicht zur Entfaltung kommen. Da das Studium der Natur durch die christliche Lehre und den Geist des Christentums eher gehemmt als gefördert wurde, erhielten die figürlichen Darstellungen oft sehr ungleiche Verhältnisse. Die Bildwerke selbst sind in den Gesichtszügen ausdrucksvoll und feierlich ernst; in dem reichen Faltenwurf der Gewandung offenbart sich ein starker Einfluß der Antike. Der Stoff zu den Darstellungen wird dem alten und neuen Testament entnommen.

In der **Kleinkunst** entwickelt sich bald eine sehr rege Thätigkeit. Wenn sich die Freude an derselben schon an der oft recht primitiven Steinmosaik offenbart, mit der Wände und Fußböden dekoriert sind, so zeigt sie sich noch vielmehr in den zahlreich erhaltenen Elfenbeinschnitzereien und Goldschmiedewerken der Kirchengeräte, an denen auch schon Glasfluß (Email) zur Verwendung kommt, an den Wandplatten und Reliefs aus Bronce, den ehernen Thüren und namentlich auch in den oft sehr reichen und zierlich gearbeiteten schmiedeisernen Beschlägen der Holzthüren, in denen uns schon eine hohe Stufe der Schmiedekunst entgegentritt. Einem ungemein regen künstlerischen Leben begegnen wir in der Miniaturmalerei, die sich den Schmuck der Kirchenbücher zur Aufgabe macht. Sie weicht zwar in den überaus phantasievollen Initialen und dem sonstigen orna-

mentalen und figürlichen Schmuckwerk jener Zeit in keinem Punkte von den oben charakterisierten Grundzügen der romanischen Epoche ab, erweitert aber ihr Darstellungsgebiet und erreicht bisweilen eine Feierlichkeit des Ausdrucks, die uns von dem gewaltigen geistigen Ringen der Zeit sprechendes Zeugnis gibt.

Entwickelung und Verbreitung in den einzelnen Ländern. Während die frühromanische Bauweise unter dem Einflusse der vorangegangenen Kunst ganz wesentliche Verschiedenheiten zeigt, entwickelt der ausgereifte romanische Stil eine ungewöhnliche Eigenart und Kraft, die schließlich in seiner ungemeinen Verbreitung über das ganze christliche Europa zum Ausdruck kommt. Die vollkommenste und einheitlichste Entwickelung desselben erreichen die Bauten in Deutschland, wo wir namentlich in den Dombauten am Rhein, zu Speier, Worms, Mainz, Laach, die herrlichsten Denkmale finden. Ferner seien erwähnt die Dome zu Hildesheim, Braunschweig, Soest, Osnabrück, Trier, Limburg, Bamberg, Augsburg, die Klosterkirchen zu Paulinzelle, Heilsbronn, Hirsau, Maulbronn.

In den außerdeutschen Ländern konnte die volle Reinheit der romanischen Kunstform, die lediglich aus dem urgermanischen Volksgeiste geboren wurde, nicht erhalten bleiben; es treten fremde Beimengungen ein und zwar in um so stärkerem Maße, je mehr das germanische Element in der angestammten Bevölkerung verschwindet. Italien zeigt in Rom und Toskana in der reichen Säulenstellung (oft 5 Schiffe), den flachen Dächern und namentlich in den Details einen mächtigen Einfluß der römischen Antike; wir finden dort meist nur einen Glockenturm außer Verbindung mit der Kirche. In Sizilien, Venedig und besonders auch in Spanien kommt die Berührung mit den byzantinischen Formen zur

Geltung. Auch im Süden von Frankreich macht sich die Annäherung an die römische Kunst bemerkbar, während im Norden die deutschen Formen nahezu unverändert geblieben sind. In den wenigen auf unsere Zeit überkommenen romanischen Bauwerken der Niederlande und Belgiens sehen wir die rheinischen Grundzüge, aber in viel einfacheren Verhältnissen, schwerfälligeren Formen und mit wenig ornamentalem Schmuckwerk. In England verschmelzen die von

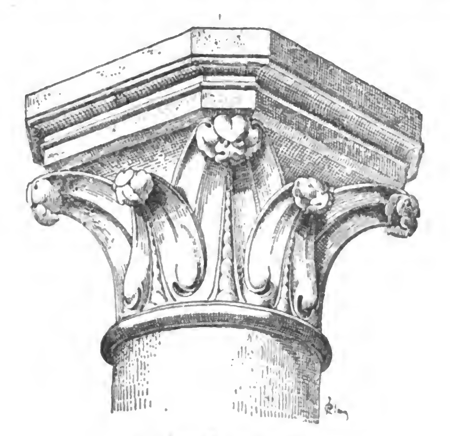


Fig. 106. Knospenkapitäl.

den Normannen dahin verpflanzten romanischen Typen mit den Holzkonstruktionen der nordischen Völker, und in Norwegen erkennen wir an den dortigen Holzkirchen den Einfluß der romanischen Kunst nur noch in der Grundrißanlage, den abgestuften Dächern und einigen Detailformen.

Uebergangsstil. Schon von der Mitte des 12. Jahrhunderts an treten in der romanischen Baukunst auffallende Veränderungen ein. Die Kreuzzüge brachten eine Berührung

mit den leichten, üppigen Formen der orientalischen Baukunst, deren Einfluß sich bald in einem lebhaften Streben nach reicherer Grundrißanlage, größerer Leichtigkeit und phantasievollerer Ausgestaltung der Einzelformen bemerkbar machte. Die gesamte Anlage wird reicher; die Pfeiler werden schlanker und lebendiger gegliedert; die schweren Würfelkapitäle verschwinden allmählich; an ihre Stelle tritt das Knospenkapitäl (s. Fig. 106). Die Mauermassen erhalten stärkere Durchbrechungen; der bis dahin an Portalen und Fenstern ausschließlich verwendete Rundbogen überhöht sich, wird oft dreiteilig zum Kleeblattbogen (Fig. 107); sogar der Hufeisen- und Zackenbogen der arabi-

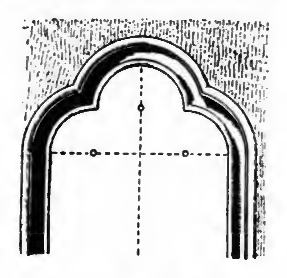


Fig. 107.
Kleeblattbogen.

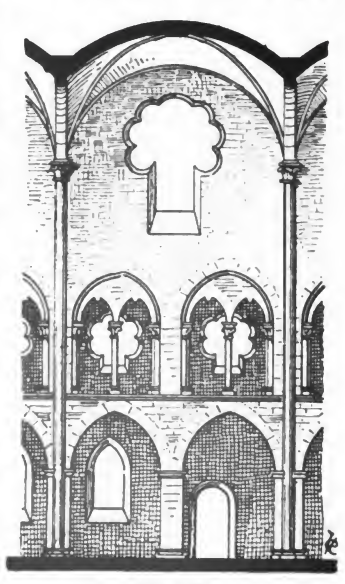


Fig. 108.
System der Quirinskirche zu Neuß (1209).

schen Kunst finden sich vereinzelt (St. Quirin zu Neuß s. Fig. 108). Die charakteristischste Erscheinung in der neuen Bewegung ist jedoch der Spitzbogen, der zunächst nur in untergeordneten Formen erscheint, schließlich aber zu durch-

greifender Bedeutung gelangt. Von den in Fig. 109 a, b und c dargestellten Spitzbogenformen ist es hauptsächlich die des ersteren (a) stumpfen oder gedrückten Spitzbogens (b ist der normale oder gleichseitige, c der steile oder lanzettförmige Spitzbogen), die in der Uebergangszeit zur Verwendung kommt. Der Spitzbogen zeigte sich für die Ueberwölbung komplizierter Grundrißanlagen weit geeigneter als der Rundbogen; durch ihn wurde es erst ermözlicht, die Pfeiler enger zusammenzurücken, ohne gleichzeitig auch die Höhe des Scheitelpunktes verändern zu müssen.

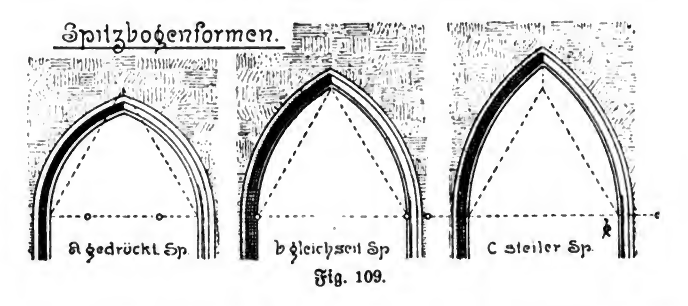


Fig. 109.

Dieser bedeutende konstruktive Vorteil ist die Ursache dafür, daß der Spitzbogen zunächst bei den Arkaden und der Anlage der innern Gewölbe angewendet wird, während man bei den Fenstern und Portalen noch am Rundbogen festhielt. Allein auch hier verschwindet derselbe immer mehr, bis er etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts vom Spitzbogen vollständig verdrängt wird. Damit hat sich aber auch allmählich eine völlige innere Umwandlung der romanischen Kunstformen vollzogen, so daß wir um diesen Zeitpunkt in eine neue Stilepoche eintreten, die gotische.

Der Uebergangsstil wird bisweilen als eine selbständige

Kunstrichtung betrachtet oder auch als Vorstufe des gotischen Stils; derselbe gehört aber seiner ganzen Wesenheit nach zur romanischen Kunstform, die in ihm während der glanzvollen Kaiserzeit der Hohenstaufen ihre höchste Blüte erreicht. In dem erstaunlichen Reichtum an Monumenten (die Dome von Mainz, Worms, Limburg a. d. Lahn, Naumburg, Bamberg u. v. a.) aus dieser Zeit charakterisiert der romanische Stil wohl die bedeutsamste Epoche einer ausgesprochen nationalen, spezifisch deutschen Kunst.

Die einzelnen Epochen des romanischen Stils. Hinsichtlich der zeitlichen Begrenzung der einzelnen Entwickelungsstadien sind etwa folgende Abschnitte zu unterscheiden:

1. Frühromanische Zeit von 900—1050. (Sächsische Kaiser.) Flachgedeckte Basilika, Grundriß lateinische Kreuzform; Entwickelung des Rundbogensystems, Einfügung der Türme in den Bau (Kirchen zu Laach und Hildesheim).
2. Mittelromanische Zeit von 1050—1170. (Fränkische Kaiser.) Die gewölbte Basilika, Gratgewölbe (Dom zu Speier).
3. Blütezeit und Uebergangsstil 1170—1250 (Hohenstaufen). Das Kreuzrippengewölbe. Der Spitzbogen an Gewölben, Portalen und Fenstern (Dome zu Bamberg und Mainz, Kaiserpaläste zu Gelnhausen).

Der gotische Stil.

Mit dem Untergang des Hohenstaufischen Kaiserhauses war die europäische Machtstellung des deutschen Reiches gebrochen. In der allgemeinen Zerrüttung und Verwirrung, die nunmehr über dasselbe hereinbrach, ging ihm die Führer-

schaft unter den christlichen Völkern des Abendlandes verloren, und der Schwerpunkt verlegte sich immer mehr nach Frankreich, wo das neu erstandene Königtum allmählich zu tonangebender Bedeutung gelangte. Hier hatte auch die gewaltige Bewegung, welche durch die Kreuzzüge im Abendlande hervorgerufen wurde, die begeistertsten Anhänger gefunden und die Kunde von den wundersamen Abenteuern dieser phantastischen Fahrten in's Morgenland eine eigentümlich schwärmerische Richtung entfaltet, welche bald in einem völligen Umschwung der bisherigen Anschauungsweise und einem lebhaften Ringen nach neuen Formen zum Ausdruck kam. Der Fesseln strenger Gebundenheit durch die einseitige klösterliche Pflege sollte die Kunst nach und nach entledigt werden. Freiheit und kühne, lichtvolle Erhabenheit sollte der Grundzug der baulichen Erscheinung sein und eine mystische Wirkung ausüben auf die schwärmerische Erregung des Geistes. Die Kunst der orientalischen Völker bot willkommene neue Formen; die Aufnahme des Spitzbogens ermöglichte eine gänzliche Umgestaltung der bisherigen, nunmehr allzu schwerfällig erscheinenden Bauweise. An der Abteikirche zu St. Denis bei Paris (1140—1150) kamen erstmals die neuen Forderungen zu ausgesprochener Geltung, und Nordfrankreich, speziell Isle de France, wurde zum Ausgangspunkt der neuen Stilrichtung. Die Italiener, denen der Gegensatz derselben zu der ihre ganze Auffassungsweise beherrschenden Antike als gar zu schroff vorkommen mochte, nannten dieselbe „gotisch“ und verbanden damit den Inbegriff des Barbarischen und Unzivilisierten, eine Bezeichnung, die schließlich, so wenig Berechtigung sie auch für sich hat, allgemein geworden ist.

In ungewöhnlich rascher Weise entwickelte und verbreitete sich der neue Stil; nach 50 Jahren schon (um 1200)

ist er in England allgemein üblich geworden und 50 Jahre später auch in Deutschland, der eigentlichen Heimat des romanischen Stils, durchgedrungen. Gerade hier, im Lande der Minnesänger und der Zünfte, im Zeitalter der Scholastik und der Mystiker, die die ganze Philosophie des Mittelalters auf das religiöse Gebiet lenkten, sollte der gotische Stil seine vollkommenste Reife erhalten. Das schon im 12. Jahrhundert entwickelte rege kirchliche Leben hatte das religiöse Gefühl überall in den Vordergrund gestellt und nach und nach einen Geist willensstarker christlicher Gesinnung und tiefer Frömmigkeit hervorgerufen, der alle Gesellschaftsschichten durchdrang und schließlich zu einer überwiegenden, oft zu religiöser Begeisterung und Ekstase sich erhebenden Macht wurde, die in den großartigsten Bauwerken sprechend zum Ausdruck kam. Da bei dem ans Abenteuerliche grenzenden Unternehmungsgeiste der Zeit die Verkörperung der himmelanstrebenden Idee fast alle Rücksichten auf örtliche und reale Verhältnisse überwog, gingen die Entwürfe zu den grandiosen mittelalterlichen Bauwerken oft ins Ungemessene und überstiegen alle Grenzen der Möglichkeit, so daß so manches derselben dem Schicksal verfiel, unvollendet zu bleiben. Die Ausführung derselben bedeutet die Vereinigung der künstlerischen Kräfte einer ganzen Generation zu einem großen Gesamtwerke und war nur möglich zu einer Zeit, in der die Kunst wahrhaftes Gemeingut war. Darum wurden diese Bauwerke so kühn und mannigfaltig, so reich in der Ausstattung und so vollendet in der Technik; dadurch wird auch der massige Baukörper der vorhergehenden Epoche, dessen Ausführung fast ausschließlich den geistlichen Genossenschaften oblag, in einen ungleich beweglicheren Organismus verwandelt, in welchem überall kräftig aufstrebendes Leben pulsiert.

Grundrißanlage. Da die gotische Baukunst sich unmittelbar aus der spätromanischen herausentwickelt, wird auch der Grundplan der romanischen Basilika hinsichtlich Anordnung der Räume im wesentlichen beibehalten. Wir finden meist ein aus dem Mittel- und zwei (bei größeren Anlagen vier) Seitenschiffen bestehendes, von Westen nach Osten gerichtetes Lang-

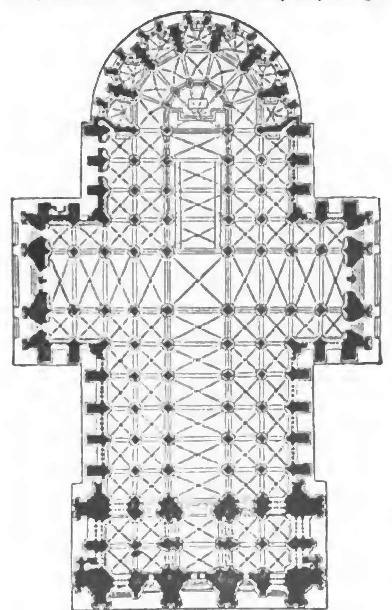


Fig. 110. Grundriß vom Dom zu Köln.

haus, das Querschiff (bei größeren Anlagen dreischiffig), den Chor und an der Westseite eine Vorhalle (Paradies). Die schon bei Betrachtung des Uebergangsstils erwähnte, durch Anwendung des Spitzbogens bedingte hohe Fortentwicklung der Gewölbetechnik führte zu manchen Umgestaltungen. Man hielt

nur noch für die Vierung an der quadratischen Grundform fest, gab aber den Gewölbejochen (Gewölbefelder, Traveen) des Mittelschiffes in der Längsachse die gleiche Breite wie denen der Seitenschiffe, so daß also auch die gleiche Anzahl Gewölbefelder gebildet wurde (Fig. 110). Auf weite und reiche Ausgestaltung des Chorraums wurde ein Hauptgewicht gelegt; er wurde nicht mehr halbrund, sondern polygonal angelegt und erhielt in der Regel einen vollständigen Chorumgang und äußerst wirkungsvollen Kapellenkranz. Die Krypta fällt allmählich weg; der Chor wird daher nur um weniges erhöht. An Stelle der hohen Stufen tritt der häufiger angewendete Lettner (s. S. 93). Die Zahl der Türme wird beschränkt; an der Westseite stehen ein oder zwei kühn sich erhebende, hochragende Türme, auf deren brillante Durchführung alle Kraft verwendet wird. Ueber der Vierung oder dem Altarhause findet sich bisweilen ein zierlicher hölzerner Dachreiter.

Die innere Raumentwickelung zeigt die alle andern Gesichtspunkte verdrängende aufstrebende und auflösende Tendenz in einem eigentümlichen, markant ausgeprägten und konsequent durchgeführten Bildungsgesetz. Die starre Masse des romanischen Pfeilers weicht einem feingliederigen Gefüge; schlanke runde Säulchen umstellen den quadratischen oder kreisrunden Kern und lassen das Ganze als Bündelpfeiler erscheinen (Fig. 127). Das schwere Würfelkapitäl wird durch das leichtere Knospenkapitäl (s. Fig. 106) ersetzt. Zierliche Blätterkronen umlaufen den die Pfeiler nach oben abschließenden Kapitälkranz, auf dem sie wie aufgelegt erscheinen, und über demselben setzt sich die durch die einzelnen Säulchen oder Dienste der Bündelpfeiler markierte Aufwärtsbewegung in den kühn ansteigenden Ge-

wölberippen fort, das tragende Motiv auf die ganze Decke zerteilend. Diese zieht aus der Anwendung des Spitzbogens einen bis dahin ungeahnten Gewinn. Dadurch, daß die Pfeiler und Dienste für das Hauptschiff enger zusammengestellt werden konnten, wurden die Gewölbefelder viel kleiner und die Decke in sich zusammenhängender; die Gewölbekappen konnten also bedeutend leichter ausgeführt werden und zwar in demselben Maße, in welchem die Rippen vermehrt wurden. Man begnügte sich deshalb bald nicht mehr mit

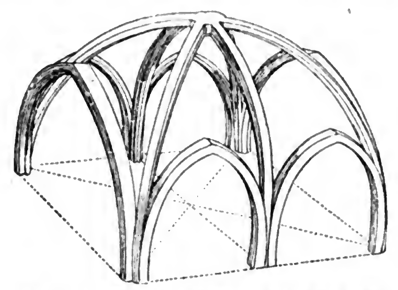


Fig. 111. Sechsteilige Gewölbekonstruktion.

dem spitzbogigen Kreuzgewölbe, welches nur zwei Diagonalrippen enthielt, sondern wählte die sechsteilige Gewölbekonstruktion (s. Fig. 111). Ueber der Vierung, deren Gewölbekappen alsdann gar zu groß erschienen, erzielte man eine Einteilung in kleinere Felder durch Einfügung von Gewölberippen in Sternform (vgl. Fig. 91), wodurch die sog. Sterngewölbe entstanden, die bei fortschreitender Entwickelung in dem Streben nach größerer Pracht immer reicher ausgebildet wurden und zuletzt in die Netzgewölbe übergingen, an denen die ursprüngliche Einteilung in Gewölbejoche nicht mehr zu erkennen ist (s. Fig. 112). Dadurch erscheint die

Decke nicht mehr als eine schwer belastende Masse; sie ist aufgelöst in ein netzartig sich verästelndes System von Rippen, in welches die durch die Pfeiler bewirkten aufstrebenden Kräfte übergehen und in welchem sie gleichsam ausklingen.

Diese Gewölbekonstruktion wurde aber auch für die Ausgestaltung der raumeinschließenden Wände von größter Bedeutung. Durch Einführung des Spitzbogens

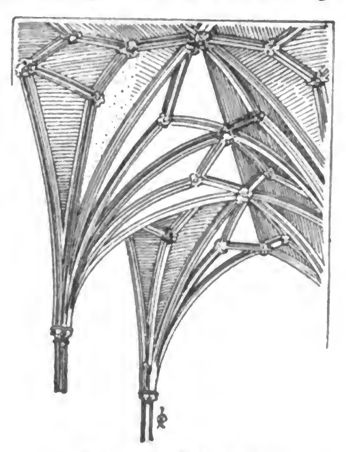


Fig. 112. Netzgewölbe.

und die leichtere Ausführung der Gewölbe wurde der Seitenschub derselben ganz bedeutend verringert, und dadurch, daß man dem Mittelschiff und den Seitenschiffen die gleiche Anzahl Gewölbejoche gab, wurde der Gewölbedruck viel gleichmäßiger. Er konnte durch die Pfeiler und deren Verstärkung fast ganz aufgefangen und nach unten geleitet werden, so daß sich die dazwischenliegenden Wandflächen fast beliebig durchbrechen ließen. Die Fenster konnten daher ungewöhnlich weit und hoch angelegt werden, um dem Lichte möglichst

großen Eingang in's Innere zu gestatten. Auch unterhalb der Fenster erhielten die Mittelschiffswände Durchbrechungen; man gab ihnen durch Anordnung von arkadenartigen Umgängen in der Höhe der Seitenschiffgewölbe, die sog. Triforien, eine harmonisch bewegte Gliederung (Fig. 113). Das Bestreben, die den Innenraum nach oben zu einengende Mittel-

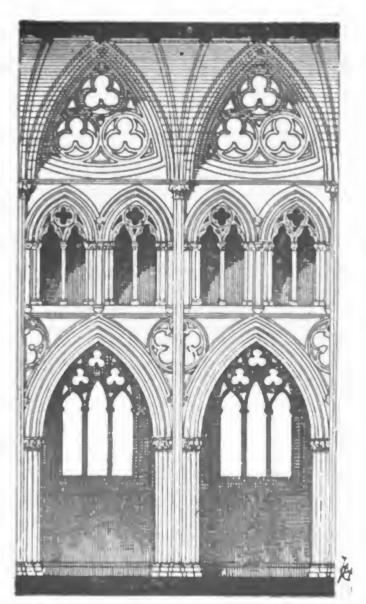


Fig. 113. Gotisches Langhaussystem (von der Kathedrale zu Lichfield).

schiffswand ganz zu entfernen, führte zu einer grundlegenden Veränderung gegenüber dem romanischen Basilikenbau, indem man die Gewölbedecken der Seitenschiffe hinaufrückte in die gleiche Höhe wie die des Mittelschiffs. So entstanden die Hallenkirchen mit gleich hohen Mittel- und Seitenschiffen

unter einem Dache, ein neues System, das schon in der Frühgotik auftritt — in Deutschland erstmals an der Elisabethenkirche in Marburg (1235—1283) — und welches fortan neben dem der gotischen Basilika (mit niedrigeren und schmalen Seitenschiffen) zu betrachten ist. Bei den Hallenkirchen wird in der späteren Zeit, um eine noch größere Einheitlichkeit des Raumes zu erzielen, das Querschiff meistens ganz weggelassen.

Die Grundzüge des äußeren Aufbaues der gotischen Kirche charakterisieren sich zunächst in den Strebepfeilern, d. s. an den äußeren Mauerflächen aufsteigende Verstärkungen der inneren Wandpfeiler, die den Seitenschub der Gewölbe aufnehmen und auf die Fundamente überführen. Sie sind meist in gleicher Breite angelegt, verjüngen sich aber nach oben nach dem Maße des zu leistenden Gegendrucks in mehreren schrägen Absätzen und endigen über dem Dache in den schlanken, wie zierliche Türmchen aussehenden Spitzsäulen oder Fialen (Fig. 114), die die Widerlagskraft durch senkrechten Druck von oben verstärken. Bei den Basiliken zeigte sich aber bald die Notwendigkeit, das stark überhöhte Mittelschiff zu stützen, um eine zu starke Massenvermehrung namentlich der inneren Pfeiler zu umgehen. Es geschah dieses durch die Strebebögen (Schwibbögen), welche den Gewölbeschub des Mittelschiffs über das Dach des Seitenschiffs hinweg auf die stark ausgebildeten Strebepfeiler des letzteren übertragen (Fig. 115). Sie bilden also anmutig verzierte Brücken zwischen den letzteren und den Strebepfeilern des Mittelschiffs und bringen das Tragen prächtig zum Ausdruck. Durch die Strebepfeiler werden die äußeren Mauerflächen in senkrechte Felder geteilt, in welchen die großen und namentlich bei den Hallenkirchen ungewöhnlich hohen Fenster liegen.





Fig. 114. Fiale.

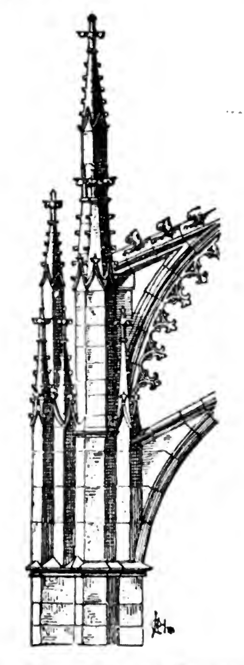


Fig. 115. Strebepfeiler mit Strebebögen.

Sie sind oben mit dem Spitzbogen abgeschlossen und zwar in der schöngotischen Zeit meist mit dem gleichseitigen, später mit dem steilen (s. Fig. 109). Die große Weite der Fenster macht eine Einteilung notwendig durch einen oder mehrere schmale Steinpfosten, die oben im Spitzbogenfelde durch äußerst kunstvoll aus durchbrochenen Steinplatten gefügte Verzierungen untereinander verbunden werden (Fig. 116). Man nennt diese ausschließlich mit Lineal und Zirkel nach rein geometrischen Motiven zusammengesetzten Verzierungen **Maßwerke**; dieselben gehören zu den Glanzpunkten der Gotik.

(Fig. 117 u. 118). Bei der beträchtlichen Höhe der Außen-
mauern war es notwendig, in Höhe des Dachfußes und
unmittelbar unter den Fenstern (ähnlich den innern Triforien)
galerieartige Umgänge anzulegen, um bei Reparaturbedürftig-
keit namentlich an den Fenstern die betreffenden Teile zugäng-
lich zu machen. Diese Umgänge wurden bald zu dekorativen
Arkaden umgebildet und namentlich in der französischen
Gotik ausgiebig angewendet. Sie bilden mit den wenigen

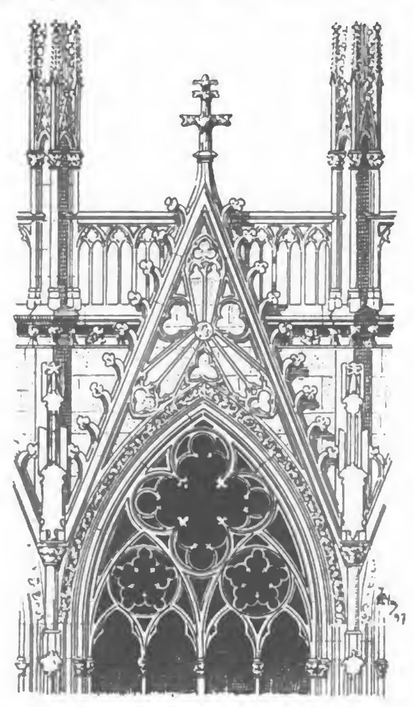
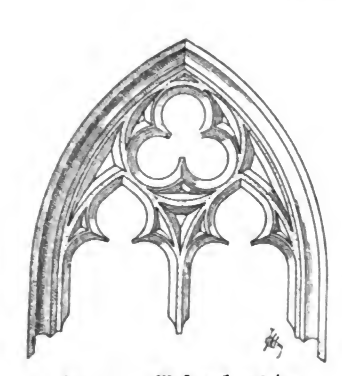


Fig. 116. Fenster mit Wimberg (vom Dom zu Köln).



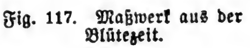


Fig. 117. Maßwerk aus der Blütezeit.

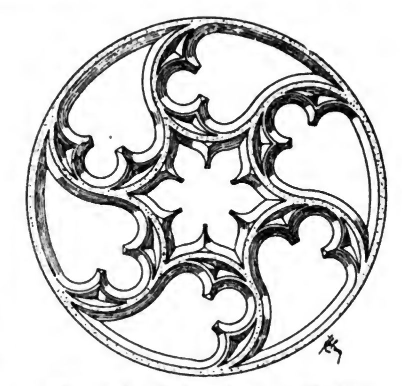


Fig. 118. Maßwerk mit Fischblasen (Spätgotik).

Gesimsen diejenigen Bauglieder, die eine horizontale Einteilung der Wände andeuten. Der meist nach oben einfach abgeschrägte Sockel giebt dem Bau eine feste Unterlage; ein unter den Fenstern hinlaufendes schmales, aber scharf profiliertes Gesimsband, das sog. Kaffgesims, leitet das von den Wänden abfließende Regenwasser nach außen ab (siehe Profil Fig. 119), und das ähnlich gebildete, oft mit einem Blumenfries verzierte Kranzgesims giebt der äußeren Mauerfläche nach oben Abschluß. In allen Gesimsen bilden der Wasserschlag, d. i. die schräg abfallende Oberfläche, und eine tiefe Hohlkehle die charakteristischen Profilglieder (Fig. 119).

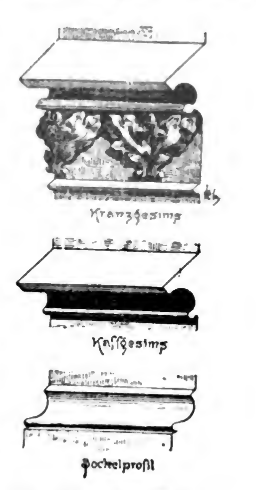


Fig. 119. Got. Gesimse.

Für möglichst gute Ableitung des Regenwassers wurde bestens gesorgt. In sorgfältigst verkitteten steinernen Dachrinnen wurde es gesammelt und durch die als fratzenhafte und phantastische Menschen- und Tiergestalten gebildeten Wasserspeier weit von den Mauern fortgeschleudert (Fig. 120). Die Dächer selbst machte man immer höher und steiler, und da die Dachflächen dadurch sichtbar wurden, verzierte man sie häufig mit Flächenmustern aus farbigen Thonziegeln. Die Querschiffe erhielten meist reich durchbrochene, mit Maßwerk geschmückte oder verblendete Giebel.

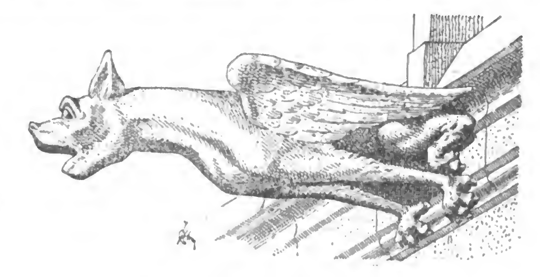


Fig. 120. Wasserspeier.

Der Hauptreichtum in der äußeren Ausgestaltung wird auf die Westfassade verwendet; hierher legte man die Portale und riesige Prachtfenster; hierher kamen auch die Türme, in denen die äußere Architektur zur großartigsten Entfaltung gesteigert wird. An den stets in großen Maßverhältnissen angelegten Portalen verbleibt im allgemeinen die romanische Umrahmung (Fig. 121). Die Säulchen werden aber mehr dekorativ als dünne Rund- oder Spitzstäbe (Rundstäbe mit aufgesetztem Blättchen s. Fig. 127 u. 129) behandelt, die in der späteren Zeit ohne Kapitäl in den Spitzbogen übergehen. Zwischen dieselben treten breite, nischenartige

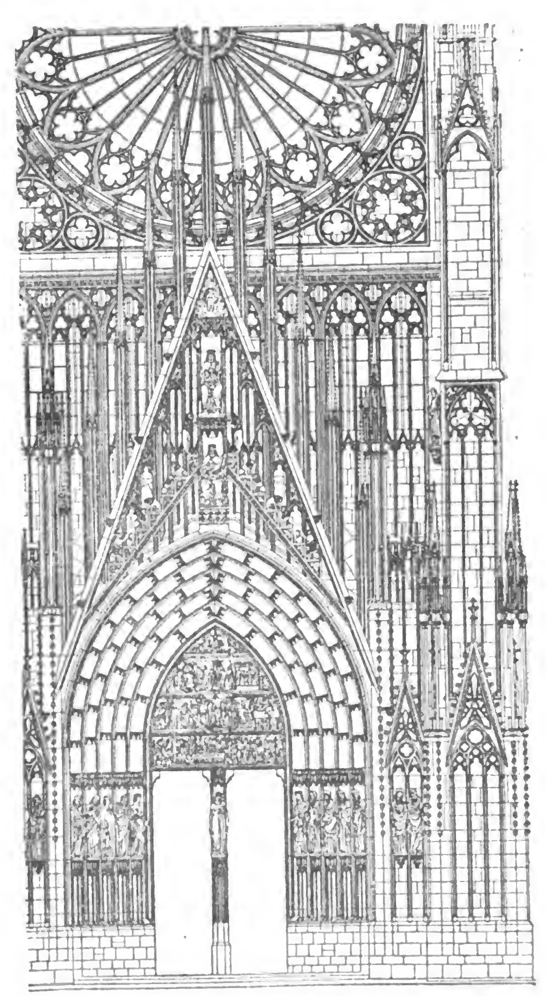


Fig. 121. Hauptportal vom Münster zu Straßburg.

Hohlkehlen zur Aufnahme von Figurenreihen, die sich oben im Scheitelpunkt des Spitzbogens schließen. Jede dieser Statuen steht auf einem konsolenartigen Untersatz, der zugleich den Baldachin bildet für die darunter befindliche Figur. Diese Konsolen und Baldachine, letztere bei Einzelfiguren mit Fialenkrönung, sind besonders charakteristische Zierglieder des gotischen Stils. Auf dem Spitzbogenfelde, dem Tympanon, findet sich meist ein sehr reicher bildnerischer Schmuck. Ueber dem Spitzbogen erhebt sich ein steiler, mit Maßwerk durch-

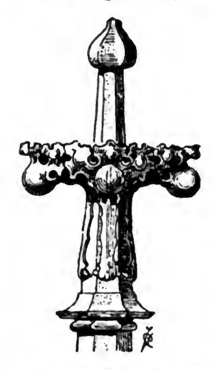


Fig. 122. Kreuzblume.

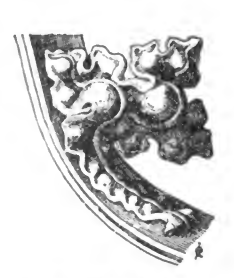


Fig. 123. Krabbe.

brochener Ziergiebel, Wimberg genannt, an den Kanten reich besetzt mit den kennzeichnenden Kantenkriechblumen oder Krabben und von der gotischen Endigungsblume, der Kreuzblume, bekrönt (s. Fig 122 und 123). Auch über den Fenstern, die im übrigen ähnlich wie die Portale mit Rund- oder Spitzstäben zwischen Hohlkehlen umrahmt sind, finden sich bei reicheren Ausführungen (z. B. dem Kölner Dom) diese die vertikale Bewegung sprechend bezeichnenden Ziergiebel (Fig. 116). Ueber dem Portal erhält oft ein mächtiges, mit strahlenförmigem Maßwerk glanzvoll durchgebildetes





Fig. 125. Hauptansicht vom Münster zu Ulm.

Rad- oder Rosenfenster seinen Platz (die berühmte Rosette über dem Hauptportal des Straßburger Münsters hat 14 m Durchmesser s. Fig. 121). Die höchsten künstlerischen Leistungen stellen aber die Türme dar. Sie steigen über einer fast immer quadratischen Grundfläche in mehreren durch Kaffgesimse und Galerien markierten schön abgestuften Geschossen auf zu ungewohnter Höhe, an den Ecken von mächtigen, nach oben immer mehr sich verjüngenden und in Fialen auflösenden Strebepfeilern flankiert, zwischen denen riesige Prachtfenster liegen. Hoch oben, weit über dem Dachfirst des Riesenbaues, gehen dieselben in ein Geschoß von achteckiger Grundform über, auf dessen oberer Galerie sich die gewaltige steil und kühn aufsteigende Turmpyramide erhebt, ganz zusammengesetzt aus mit Maßwerk durchbrochenen Steinplatten und auf der äußersten Spitze von einer

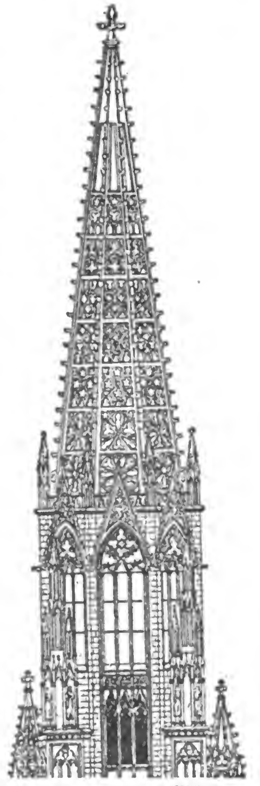


Fig. 124. Pyramide des Münsterturms zu Freiburg i. B.

Kreuzblume gekrönt (s. Fig. 124). Die großartigsten Verhältnisse liegen diesen Türmen zu Grunde; mit staunenswerter Sicherheit, bis zur äußersten Grenze konstruktiver Leichtigkeit gehend, sind sie ausgeführt. Sprechender und vollkommener hätte die himmelanstrebende Idee des Christentums nicht in Stein gemeißelt werden können, als in diesen

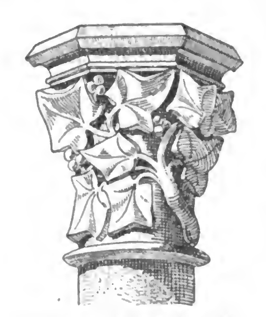
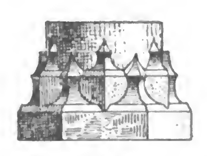


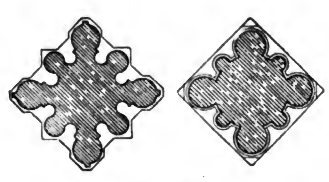


Fig. 128.
Got. Kapitäle.

wunderbaren Bauwerken der gotischen Zeit, in denen alle Teile mit einer markant ausgeprägten Konsequenz auf die Auflösung der Massen, das „Ausleben der Kräfte," gewissermaßen die Vergeistigung der Materie, hinweisen (Fig. 125).

Die gleiche Vollkommenheit in der Durchführung dieses Gedankens bei derselben Sicherheit in der Konstruktion bewundern wir im Innern der durchgebildeten gotischen Kirchen. Die ungeheuren, ganz in Stein erbauten und zu außerordentlicher Höhe aufgeführten Hallen zeigen die weitgehendsten Mauerdurchbrechungen; nirgends finden wir ein Uebermaß von Pfeilerstärke, nirgends einen Ueberschuß von Kraft. Alle Teile stehen in einem bis ins kleinste streng abgewogenen Verhältnis zu einander und offenbaren die höchste, geradezu vollkommene Ausbildung der damaligen Baumeister in Theorie,


Fig. 126. Pfeilersockel (aus Schloß Wertheim).


Fig. 127. Pfeilerquerschnitte.

Konstruktion und Technik. Daß diese hohe Stufe des Könnens erreicht wurde, ist das Verdienst der Bauhütten, d. h. die Verbrüderungen der Steinmetzen, die das Studium der Geheimnisse der gotischen Kunst jedem Einzelnen zur Lebensaufgabe machten, und die deshalb für die Ausbildung des gotischen Stils von größter Bedeutung wurden. Ihnen verdankt derselbe auch die bis ins Kleinste herab ebenso konsequente wie reizvolle

Ausgestaltung der Einzelformen und die stete Fortentwickelung der Architekturdetails. Die inneren Pfeiler stehen auf einem meist aus zwei bis drei Absätzen mit Abschrägungen gebildeten Sockel, deren oberster die attische Basis enthält, die um den ganzen Pfeiler herumläuft; oft vermitteln auch äußerst reizvolle Durchdringungen von Prismen und Pyramiden (Fig. 126) den Uebergang von der Grundfläche in den Pfeilerquerschnitt. Bei diesem bleibt anfänglich der kreisrunde oder polygonale Kern zwischen den einzelnen Diensten (Rundsäulen) sichtbar; später wird der Zwischenraum wie an den Fenster- und Thürumrahmungen durch Hohlkehlen ausgerundet (s. Fig. 127). An den Kapitälen ist in der Frühzeit die Knospenform (s. Fig. 106) vorherrschend; später wird aber diese an den Romanismus erinnernde Form verlassen, und naturalistisch behandelte Blattreihen umziehen in reichem Wechsel den kelchförmigen Kern, scheinbar nur aufgelegt und mit den Stielen lose angeheftet (s. Fig. 128). Säulenring und Deckplatte werden scharf profiliert, namentlich mit tief einschneidenden Hohlkehlen; die Deckplatte wird zunächst an den Ecken abgestumpft, dann achteckig. An den Gurten- und Rippenprofilen, sowie an den Fenster- und Thürumrahmungen erhält der vom romanischen überkommene Rundstab bald ein

aufgesetztes Plättchen, das immer schärfer markiert wird, wodurch er zum Spitzstab mit birnförmigem Querschnitt umgestaltet wird, bis er schließlich zum beiderseits tiefgekehlten Vierkantstab herabsinkt (Fig. 129). Nach oben vereinigen sich die Gewölberippen immer in oft reich ornamentierten Schlußsteinen (Fig. 91); nach unten schneiden sie aber in dieser spätesten Zeit ohne Uebergang in die kreisrunden

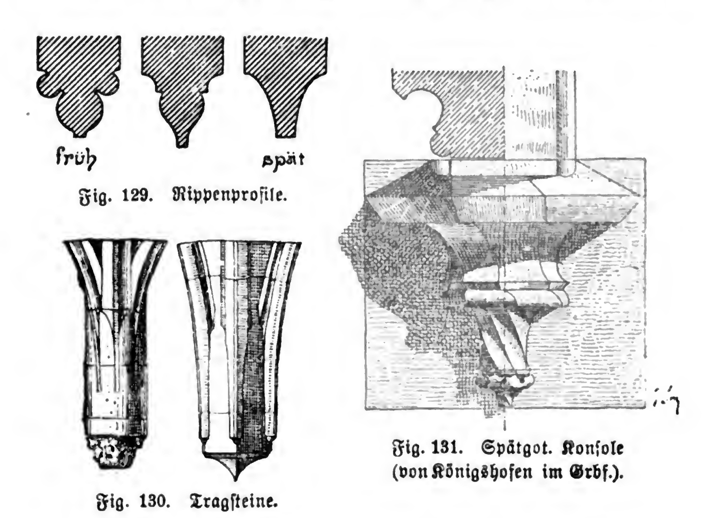


Fig. 129. Rippenprofile.

Fig. 130. Tragsteine.

Fig. 131. Spätgot. Konsole (von Königshofen im Grbf.).

oder polygonalen Pfeiler und Wanddienste ein, welch' letztere dann auf Tragsteinen oder Konsolen aufsitzen (s. Fig. 130 und 131).

In der Spätgotik gehen überhaupt die früher so ausdrucksvollen Details zurück. Die Darstellung des Schlanken und Gestreckten wird schließlich übertrieben und verdrängt das konstruktive Prinzip. Die Zierglieder, Krabben, Kreuzblumen

und dgl. erstarren, werden wie ausgedorrt, die Fialen (Spitzsäulen) immer magerer und erinnern zuletzt an Metallarbeiten. Das Nachlassen in dem Festhalten der ursprünglichen Grundsätze führt zum Eindringen rein dekorativer Bestrebungen. Der Spitzbogen über den Thüren und Fenstern erhält allerlei Variationen durch den geschweiften Spitzbogen oder Eselsrücken, den umgekehrten Spitzbogen und in England namentlich durch den Tudorbogen (s. Fig. 132). Die wieder aufgenommenen dünnen Rundstäbe und Zierprofile an den Umrahmungen durchwachsen einander gitterartig. Im Maßwerk tritt die die Spätgotik besonders charakterisierende Fischblase als bevorzugtes Motiv auf (Fig 118). In Bezug auf die Gesamtanlage zeigt sich eine Vorliebe für die Hallenkirchen, in der die Seitenschiffe nahezu gleiche Breite erhalten, wie das Mittelschiff, mit einem außerordentlich schlanken, zu bis dahin unerreichter Höhe geführten Fassadenturm. Oft werden auch die Portale zu selbständigen Vorhallen, aufs prächtigste ausgestattet mit dem reichsten ornamentalen und bildnerischen Schmuck (Fig. 125).

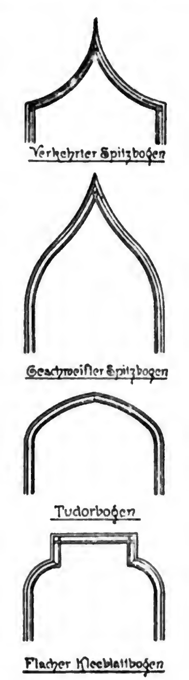


Fig. 132. Spätgot. Bogenformen.

Die Ornamentik des gotischen Stils zeigt eine völlige Umgestaltung gegenüber der romanischen dadurch, daß die dort vorherrschenden gesetzmäßig sich wiederholenden Linienzüge und die damit verwachsenen Tier- und Menschengestalten ganz

verschwinden. Die Motive werden zunächst unmittelbar der heimischen Pflanzenwelt (Ahorn, Eiche, Kleeblatt, Epheu und dgl.) entnommen, in vollständig naturalistischer Auffassung und Behandlung. Allmählich entsteht das typisch gotische Ornament aus den knorrigen Blättern mit den stark vortretenden Buckeln, über die eine Blattrippe läuft. In der Spätgotik wird dasselbe zu einer schematisch ausgeschnittenen und streng stilisierten, meist bandartig verschlungenen oder fortlaufenden Blattwerksart, die fast nur noch an die Distel erinnert (s. Fig. 133).

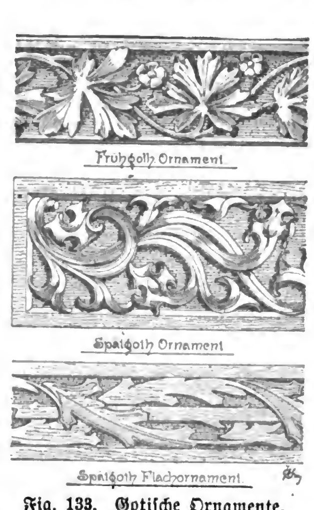


Fig. 133. Gotische Ornamente.

Die Bildnerei entwickelt sich auf dem Boden der romanischen Kunst; sie formt ihre Gestalten zunächst im Geiste der Antike, gelangt aber mit der Zeit zu einer eigenartigen zierlichen Darstellungsweise, die im lebhaften Gegensatz steht zu der antiken Auffassung, und welche ein treues Spiegelbild gibt von den schwärmerischen Empfindungen des Zeitalters des Marienkultus, der Minnesänger und der innigen Frauenverehrung. Die erhabene Würde und Ruhe der antiken Figuren geht verloren; weiche Empfindsamkeit und Schmiegsamkeit liegt in der ganzen Körperhaltung, und aus den anmutigen Gesichtszügen dieser stets jugendlich gebildeten Gestalten spricht eine Andacht, Innigkeit und Hingebung, die das stets zur Sentimentalität geneigte Gefühlsleben der Zeit



Fig. 134. Spätgot. Spitzbogenfiguren (von der Kirche zu Rottweil).

sehr ausdrucksvoll offenbaren (Fig. 134). An Stelle der antiken parallelfaltigen Gewandung tritt allmählich die heimische, volkstümliche Tracht mit einem lebhaft gebrochenen, eckigen und knitterigen Faltenwurf, der voll und reich auf die Füße herabfällt. Da, wo die Bildnerei sich in den Dienst der Architektur stellt — hauptsächlich an den Portalen, die meist mit einer reichentfalteten figürlichen Skulptur kirchlichen oder nationalen Inhalts ausgestattet sind —, ordnet sie sich freilich, nicht gerade zu ihrem Vorteil, dem strengen Gesetze unter und überträgt bisweilen die ge-

streckten Verhältnisse auf die Figuren; aber es ist Leben in denselben, wenn es auch in einer oft gar zu derben Zeichnung der Charaktere zum Ausdruck kommt. Das Streben nach Naturwahrheit führt zur Bemalung der Figuren, aber auch zu mancher Uebertreibung. Große Bedeutung gewinnt die Holzschnitzerei, da das Holz dem Norden das bequemste Material bietet und für Bemalung und Vergoldung sich besser eignet, als Marmor und Sandstein. Die Skulpturen finden an den Portalen, Altären, Kanzeln, Lettnern, Grabdenkmälern und in der Profanarchitektur als Statuen an Häusern, öffentlichen Brunnen u. dgl. ausgiebige Verwendung.

Die Malerei folgt den Grundsätzen der Bildnerei, bleibt aber in der Ausführung der Details hinter ihr zurück. Sie strebt weniger nach Schönheit der Figuren, als nach bestmöglichem Ausdruck tiefer Frömmigkeit, Demut, Andacht und Ergebung. Darin liegen etwa die gemeinschaftlichen Züge der zahlreichen Schulen des Mittelalters (altfränkische zu Nürnberg, die von Köln, die flandrische Schule u. dgl.). Der Flachmalerei bleibt nur ein kleines Feld, indem die Wandflächen meist unbemalt bleiben und nur die Architekturglieder (Rippen, Kapitäle u. dgl.) durch Auftrag von Naturfarben hervorgehoben werden (die Kapitäle bisweilen durch Vergoldung). Die dekorative Malerei verwendet in jenen glanzvollen Zeiten des deutschen Rittertums mit Vorliebe Wappen und heraldischen Schmuck, eingeflochten in das typisch gotische Ornamentwerk. Zu hervorragender Bedeutung gelangt die Glasmalerei, die zwar schon in der romanischen Epoche vorkommt, hier aber in den hohen und weiten Fenstern einen ungleich größeren Raum zugewiesen erhält. Meist sind es teppichartige Muster, oft aber auch bild-

nerische Darstellungen religiösen Inhalts, stets umrahmt von einer prächtigen, in den charakteristischen gotischen Detailformen gezeichneten Bordüre, in den tiefsten und leuchtendsten, wunderbar harmonisch zusammengestimmten Farben. Die Miniaturmalerei dehnt sich in Deutschland auch auf die Illustration der Heldengedichte und des Minnesangs aus und offenbart stets die naive Empfindung und den Gefühlsausdruck der damaligen Zeit.

Die Kleinkünste (Holz- und Elfenbeinschnitzerei, Gold- und Silberarbeit, Schmiedekunst u. dgl.) zeigen uns am allerlebhaftesten, wie kräftig die gotischen Formen die ganze künstlerische Auffassung der Zeit durchdringen. Die Nachbildungen architektonischer Glieder, wie Giebel, Fialen mit Krabben und Kreuzblumen, Maßwerken und Baldachinen, sind auch in der Kleinkunst die gebräuchlichsten Formen (Fig. 135) und lassen die Reliquienschreine als verkleinerte Abbilder von Bauwerken erscheinen. An den Altären, Kanzeln, Lettnern, Grabdenkmalen, Taufsteinen und in der gesamten bürgerlichen Baukunst kommen die Kleinkünste sehr ausgiebig zur Verwendung.



Fig. 135. Gotischer Tisch.

Kloster- und Profanbauten. Während die Klöster im allgemeinen ziemlich streng an den Ueberlieferungen der romanischen Zeit festhalten und die gotischen Formen mehr dekorativen Einfluß erhalten auf reichere Ausgestaltung der Kreuz-

gänge, des Chors, der Lettner, Altäre und Kirchengeräte, gelangt der gotische Stil in der weltlichen Architektur noch zu einer glänzenden Entfaltung. Zwar gestatteten die Burgen der Ritter schon der Sicherheit wegen, die eine starke Durchbrechung der Mauern nicht zuließ, nur eine maßvolle Fortentwicklung der hierfür besser geeigneten romanischen Bauweise; im Aeußern sind es meistens nur die Detailbildungen, die hohen und schlanken Zinnenbekrönungen und reizvolle, äußerst malerisch angeordnete Erker und Ecktürmchen mit Zinnen und Spitzsäulen, die auf die gotischen Formen hinweisen. Um so ausgiebiger werden dieselben aber in der Innenarchitektur, den Treppenhäusern, Sälen u. dgl. verwendet. Auch in der Befestigung der Städte, den Stadtthoren und Stadttürmen waren durch die gleichen Rücksichten Beschränkungen geboten. Dagegen wetteifern die innern öffentlichen Gebäude, die Rat- und Kaufhäuser mit ihren trotzigen Türmen, den oft reich mit Fialen verzierten Treppengiebeln und den großen Sitzungs- und Festsälen an Pracht und an Größe mit den Burgen und Schlössern der Fürsten; sie geben uns heute noch ein höchst rühmliches Zeugnis für den Gemeinsinn, die Macht und den Reichtum des freien Bürgerstandes im Mittelalter.

Bei den Privatbauten gewinnt die Gotik noch ein ganz eigenes Gepräge durch Entwickelung der mittelalterlichen Holzarchitektur. Der Fachwerkbau mit den vorgekragten Stockwerken (Fig. 136), reichverzierten Fensterbrüstungen und geschnitzten Fenstergewänden, mit den prächtig ornamentierten Eckpfosten und Pfetten wird zur typischen Grundform für die bürgerlichen Wohnhäuser. Das Fachwerk beginnt meist erst mit dem zweiten Stock; der erste ist von Stein. Durch ein weites Bogenportal gelangt man in den geräumigen

Hausflur, von dem ein stattliches Treppenhaus mit oft prächtig gewundenen Steintreppen zu den Stockwerken führt. Auch im innern Ausbau spielt das Holz eine hervorragende Rolle; Wände und Decken werden vertäfelt; die Möbel erhalten zierliche gotische Maßwerksfüllungen und reiches Eisen- oder Silberbeschläg. Und wenn es zu kostspielig war, ein sorgfältig modelliertes Ornament mit Wappen u. dgl. einschnitzen zu



Fig. 136. Hofansicht aus Straßburg.

lassen, finden die gotischen Blattformen in flachgeschnittenem Ornament, das wie aufgelegte Laubsägearbeit erscheint, an Vertäfelungen und Möbeln zwar vereinfachte, aber sehr ansprechende Verwendung (s. Fig. 133, 135 und 137).

An diesen Privatbauten finden wir auch den Steinbau mit dem Fachwerk in äußerst glücklicher Verbindung; massive Giebel mit treppenartigen Abstufungen oder hohen Zinnen, oft von Fialen flankiert, bilden nicht selten die Hauptfront der im übrigen fast ganz in Fachwerk ausgeführten Häuser, und zierliche hölzerne Laubgänge, Erker und Ecktürmchen sind ein sehr häufiger, anheimelnder Schmuck der steinernen Fassaden.

Vergegenwärtigen wir uns nun ein solches Straßenbild einer mittelalterlichen Stadt, so wie es uns z. B. in dem gewerbefleißigen Nürnberg entgegentritt, mit den hohen Giebeln, den stolzen Ecktürmchen, den vielen Chörlein, den oft sehr reizvollen an den Ecken und in tabernakelartigen Nischen befindlichen Heiligenstatuen auf reich verzierten Konsolen und mit eleganten Spitzsäulenkrönungen, die Straßenfluchten malerisch unterbrochen von freien Plätzen mit den sehr kunstvoll ausgeführten Brunnen, so werden wir uns des Eindrucks nicht erwehren können, daß das eine wahrhaft volkstümliche Kunst ist, die zweifellos auch heute noch eine sehr dankbare Form für das bessere bürgerliche Wohnhaus bietet.

Entwickelung in den einzelnen Ländern. Der gotische Stil geht zwar von Frankreich aus, speziell dem vorwiegend germanischen Norden, gelangt aber in diesem Lande doch nicht zu seiner vollkommensten Entwickelung. Durch die Vorliebe für das zerteilende und trennende Galeriewesen, welches die französischen Bauten hauptsächlich kennzeichnet, tritt die Horizontallinie allzusehr in den Vordergrund. Die Türme werden auch oft ohne Helme wagrecht abgeschlossen. (Denkmale: Notre Dame zu Paris, 1163—1257, die Kathedralen zu Rheims 1212—1300, Amiens 1220—1288, Chartres 1195—1260, Beau-

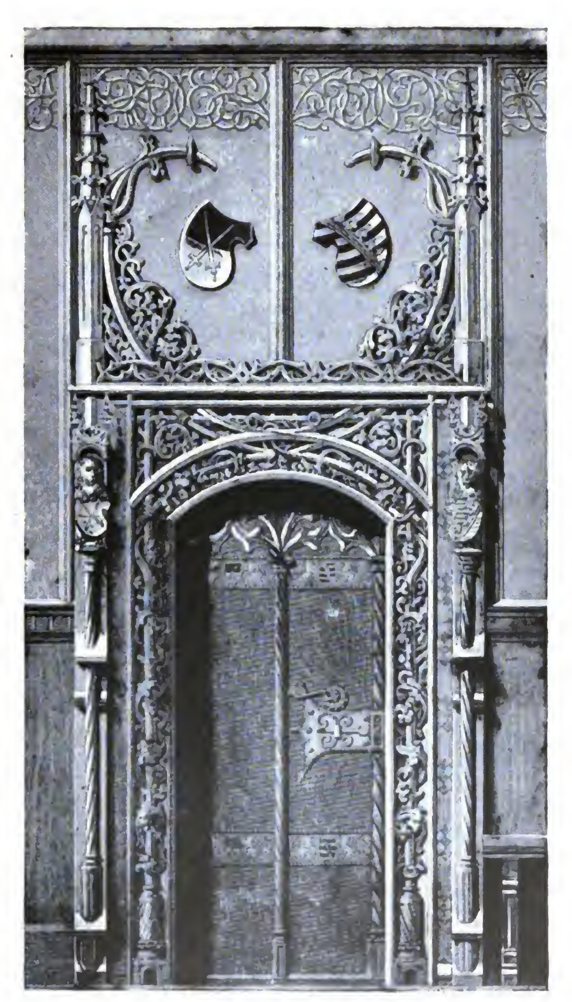


Fig. 137. Thüre zum Fürstenzimmer der Veste Coburg.

vais, vollendet 1280). England eignet sich den neuen Stil bald nach seinem Aufkommen in Frankreich an, vermag aber nicht, denselben in bedeutsamer Weise künstlerisch fortzubilden. Die gestreckten Verhältnisse, die sich schon im Grundriß zeigen, die hohen Zinnen, Lanzettfenster und in der Spätzeit („Perpendikularstil“) die Tudorbogen (Fig. 132) geben der englischen Gotik ein eigenartiges, aber auch kaltes und trotziges Aussehen. Dagegen wird England zur Heimat der reichen Netz- und Sterngewölbe, die bisweilen in einer an die maurischen Stalaktitengewölbe erinnernden Pracht zur Ausführung kommen. (Westminster-Abtei London 1245—1269, die Kathedralen von Salisbury 1220—1258, York 1291—1230, Lincoln 1186—1324). Die Gotik der Niederlande hält die Mitte zwischen der deutschen und französischen Auffassung, gelangt aber weniger im Kirchenbau (der wichtigste ist der Dom von Antwerpen, 1322 begonnen, mit sieben Schiffen und einem schlanken 123 m hohen Turm), als an den öffentlichen Bauten zur Entfaltung, unter denen das Stadthaus zu Löwen, 1448—1469 und das Rathaus zu Brüssel, 1401—1455, berühmte Beispiele bieten. Das eigentliche Italien hat keine gotische Epoche; die Formen derselben sind den Romanen zu fremdartig. Nur auf dem Boden der Lombardei, wo germanische und romanische Elemente sich verschmelzen und wiederholt ein überaus kräftiges architektonisches Leben sich zeigt, entstehen einige Denkmale von Bedeutung. (Dom zu Mailand 1386 begonnen). Venedig entwickelt mit Hülfe des Spitzbogens und der Maßwerke einen höchst malerischen Fassadenstil, der namentlich an den gegen das Wasser zu sich öffnenden Loggien prächtig zur Geltung kommt (Dogenpalast 1301). In Spanien gewinnt die Gotik durch Vermischung mit den maurischen Formen eine eigenartige, über-

aus glänzende Pracht; an den Kathedralen ist überwiegender deutscher Einfluß unverkennbar. (Kathedralen zu Burgos, begonnen 1221, und Toledo, begonnen 1227.) Die höchste Entfaltung erhält, wie schon in der Einleitung zu diesem Kapitel hervorgehoben wurde, der gotische Stil in Deutschland, woselbst die französische Gotik geläutert, fortgebildet und schließlich ihrem Ideal am nächsten geführt wird. Die organische Durchbildung der Gesamtkonzeption, die strenge mathematische Konsequenz im Verhältnis der Teile zu einander und die große monumentale Idee in der ganzen Fassadenentwickelung ist ein den gotischen Bauten in Deutschland eigener Zug, der sie vor denen aller andern Länder vorteilhaft auszeichnet.

Außerordentlich groß ist die Zahl der Denkmale in Deutschland; wir nennen hier nur: Die Elisabethenkirche in Marburg, 1235—1283, die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, 1262—1278, den Dom zu Meißen 1266—1342, zu Halberstadt, begonnen um 1260, vollendet 1490, Dom zu Regensburg, 1275—1534, die schönen Nürnberger Kirchen: St. Sebald (Chor), 1377 vollendet, Lorenzkirche, 1278—1477, Frauenkirche, 1355—1361, Münster zu Ulm, 1377—1494, Stephansdom zu Wien, 14. Jahrhundert.

Die weitaus stolzesten Schöpfungen entstehen aber wieder in den Rheinlanden, da wo der Germane im steten Kampfe mit dem Romanen sich mißt: Münster zu Freiburg i. B. mit einem herrlichen Turm (um 1300), zu Straßburg, 1275 bis 1439, an welchem Erwin von Steinbach so glücklich die Mitte hält zwischen deutscher und französischer Gotik, die in außerordentlich edlen Formen durchgeführte Katharinenkirche zu Oppenheim, 1262—1317, Dom zu Trier, 1227—1244. Die konsequenteste und in jeder Beziehung vollkommenste Durch-

bildung erhielt der gotische Stil am Dom zu Köln, begonnen 1248, der sowohl in der Grundrißanlage und der strengen Regelmäßigkeit, wie auch in der durch und durch folgerichtigen Ausführung des Ganzen wie aller Detailformen die höchste Vollendung der Gotik und die Blüte und den Gipfelpunkt der gesamten mittelalterlichen Architektur darstellt.

Die einzelnen Epochen des gotischen Stils fallen in Bezug auf ihren Entwickelungsgang in Deutschland etwa in folgende Zeitabschnitte:

1) **Frühgotik** 1250—1300. Uebernahme der romanischen Basilika mit reicher Chorausbildung (Kapellenkranz). Gedrückter oder gleichseitiger Spitzbogen, sichtbarer Pfeilerkern mit vorgestellten Halbsäulen. Rundstäbe in Gesimsen, Portal- und Fensterleibungen und im Maßwerk. Einfacher Turmbau. (Elisabethenkirche zu Marburg.)

2) **Blütezeit** 1300—1400. Reichste Grundrißanlage mit Chorumgang. Bündelpfeiler (mit Hohlkehlen zwischen den Rundstäben auch in Thür- und Fensterleibungen). Spitzstäbe. Stern- und einfaches Netzgewölbe (mit geraden Rippen). Reiches Maßwerk aus geometrischen Figuren. Großartiger Turmbau. (Dom zu Köln.)

3) **Spätgotik und Verfallzeit** 1400—1500. Verschwinden des Querschiffs. Runde oder polygonale Pfeiler. Gleichstarke, beiderseitig gekehlte Rippen, nach unten in die Pfeiler einschneidend. Netzgewölbe mit krummlinigen und abgeschnittenen (Stutz-) Rippen. Spitzbogenvariationen (geschweifter Spitzbogen 2c.). Fischblasen im Maßwerk. Dünne, sich durchwachsende Rundstäbe an Gesimsen und den Portal- und Fensterumrahmungen. Völliges Verschwinden des konstruktiven Prinzips. Allmähliches Eindringen klassischer Motive (Kiliansskirche zu Heilbronn a. N.).

Der Renaissance-Stil.

Bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hatte sich in Deutschland der gotische Stil als die alleinherrschende Kunstform zu behaupten vermocht. Von nun an machte sich aber auch im Norden der kräftige Wellenschlag jener gewaltigen auf den völligen Bruch mit dem starren Dogmenzwang des Mittelalters abzielenden Bewegungen geltend, welche schon vom ersten Viertel des 15. Jahrhunderts an von Italien ausgingen und mit unwiderstehlicher Macht das ganze Geistes- und Gemütsleben der Zeit erschütterten. Es war der aus dem lebhaften Ringen nach freiheitlicher Ausgestaltung der individuellen Selbständigkeit geborene „Geist der Renaissance",*) der dem rein kirchlichen Monopol mittelalterlicher Bildung eine „humane" entgegensetzte, in den klassischen Völkern das Musterbild menschlicher Vollkommenheit idealisierte und den Bildungsgehalt des Altertums der Kunst und Wissenschaft der europäischen Völker lebendig zu machen suchte. Dieser Bewegung kamen die epochemachendsten Entdeckungen und Erfindungen zu Hilfe, die den Gesichtskreis und die Macht des Menschen in ungeahntem Umfang erweiterten und die ganze bisherige Anschauungsweise von Grund aus veränderten. Mit tiefer Begeisterung forschten die bedeutendsten Kapazitäten der Zeit in der neu ausgegrabenen Literatur und Kunst des schönen Altertums, und die ganze gebildete Welt nahm mit Hilfe der eben erfundenen Buchdruckerkunst an ihren Errungenschaften den lebhaftesten Anteil. Und so vollzog sich allmählich, genährt und gefördert durch die heftigen Wirren der Reformation, jener tiefernste Umschwung

*) Renaissance=„Wiedergeburt" des klassischen Altertums in seinem Einflusse auf die Wissenschaft, Litteratur und Kunst und die gesamte Kulturanschauung.

auf allen Gebieten des geistigen Lebens, der mit sieghafter Kraft das ganze System der mittelalterlichen Scholastik umstürzte und der gesamten modernen Bildung ihre heutige Grundlage gab.

Diese Umwälzungen mußten auch einen tiefeinschneidenden Einfluß gewinnen auf die Entwickelung der Kunst. Unvergleichlich kühne Bauwerke hatte zwar noch die letzte Epoche des gotischen Stils emporgeführt. Allein ihre hohle Größe und die schließlich in greisenhafter Verknöcherung erstarrten Einzelformen entsprachen dem bewegten Zeitgeiste nicht mehr. Mit dem Mittelalter hatte sich auch die Gotik überlebt. Die Zeit drängte nach neuen Mitteln für den künstlerischen Ausdruck, und diese wurden in den antiken Formen gefunden.

Es war wohl natürlich, daß diese „Wiedergeburt“ der klassischen Kunst, die „Renaissance“, von Italien ihren Ausgang nahm; hier, im Ursprungslande der römischen Antike, wo man sich von den Resten des Altertums stets umgeben sah, wo der Geist desselben nie ganz gewichen und nur zeitweise durch Eindringen mittelalterlicher nordischer Elemente in seiner Fortbildung gehemmt wurde, ist die Renaissance eine streng nationale Kunst, von durchaus einheimischen Künstlern gepflegt. Hier fand sie am frühesten Eingang und erreichte auch die edelste und vollkommenste Ausbildung, während sie im Norden erst nach langem Kampfe zur Geltung kam und auch dann nur unter mannigfacher Vermischung mit den Formen der angestammten mittelalterlichen Kunst. Da infolge dessen die Renaissance sich in den verschiedenen Ländern in sehr ungleichem Tempo entwickelte und auch zu völlig verschiedenem Gepräge gelangte, wollen wir ihre Haupterscheinungsformen, so wie sie sich in den für uns besonders in Betracht kommenden Ländern Italien und Deutschland herausgebildet haben, im einzelnen betrachten.

Die italienische Renaissance offenbart uns schon bei ihrem Entstehen ihren rein weltlichen Charakter. Während bisher die kirchliche Kunst die dominierende war und von ihr die Kunstformen entwickelt wurden, um dann auch auf die Profanbauten überzugehen, gewinnt nunmehr die Palastarchitektur die Führung über die Kunst. Die weltlichen Baumeister, unter ihnen wahrhaft gigantische Künstlernaturen von höchster und vielseitigster Begabung, geben die Richtung an und drücken oft einem ganzen Zeitabschnitt den Stempel ihrer Individualität auf. Das Große und Bewundernswerte an ihren Schöpfungen liegt darin, daß sie nach eifrigstem Studium der antiken Bauwerke, deren Ueberreste zum Teil noch vor ihren Augen standen, nicht in eine antiquarische Nachahmung verfallen, sondern diese Formensprache mit souveräner Freiheit und großartiger Schöpferkraft für den Geist und die Bedürfnisse der eigenen schönheitsvollen Gegenwart und Wirklichkeit fortzubilden verstehen. Dadurch haben sie mit der Renaissance die Grundlage geschaffen für die gesamte Kunst der neueren Zeit.

Die ersten Werke der Renaissance entstehen in Florenz vom Jahre 1420 ab; dort wurde von dem Baumeister Brunellesco, der als der eigentliche Vater der Renaissance gelten darf, in dem Palazzo Pitti der Florentiner Palasttypus geschaffen. Derselbe zeigt einen meist in rechteckiger Grundform und in mächtigen Dimensionen angelegten mehrgeschossigen Bau, dessen Räume sich um einen quadratischen oder rechteckigen Hof gruppieren, welcher von offenen, meist durch alle Stockwerke durchgeführten Säulenhallen umgeben ist (Fig. 138). An diesen finden die spätrömischen Arkadenstellungen sehr dankbare Verwendung; sie sind mit Kreuz-, Kuppel- oder flachen Spiegelgewölben überdeckt.

Weiträumige, bequeme Treppen bilden die Verbindung der einzelnen Geschosse. An den Fassaden wird erstmals die Rustica, das regelmäßige Quadermauerwerk mit sorgfältig abgerichteten vertieften Fugen und rauher Zwischenfläche, zu künstlerischer Geltung gebracht. Für die äußere Formgebung werden die römischen Baugliederungen und das gesamte Ornamentwerk übernommen; kräftige Gurtgesimse bewirken eine Einteilung der Fassaden in Stockwerke; ein reich ausgebildetes mächtiges Kranzgesims giebt dem Ganzen einen wirkungsvollen Abschluß. Die Thüren und Fenster

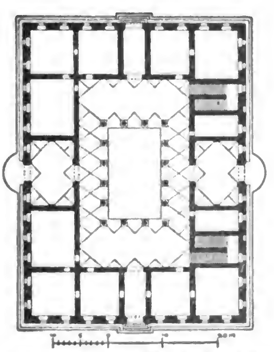


Fig. 138. Grundriß des Pal. Strozzi in Florenz.

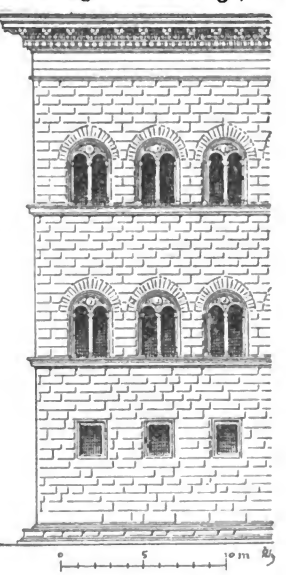


Fig. 139.

werden streng symmetrisch unter sorgfältiger Einhaltung durchgehender Achsen angelegt und mit antiken Gliedern umrahmt; sie erinnern in dem mit Vorliebe angewendeten Rundbogenschluß an die romanisch mittelalterliche Kunst

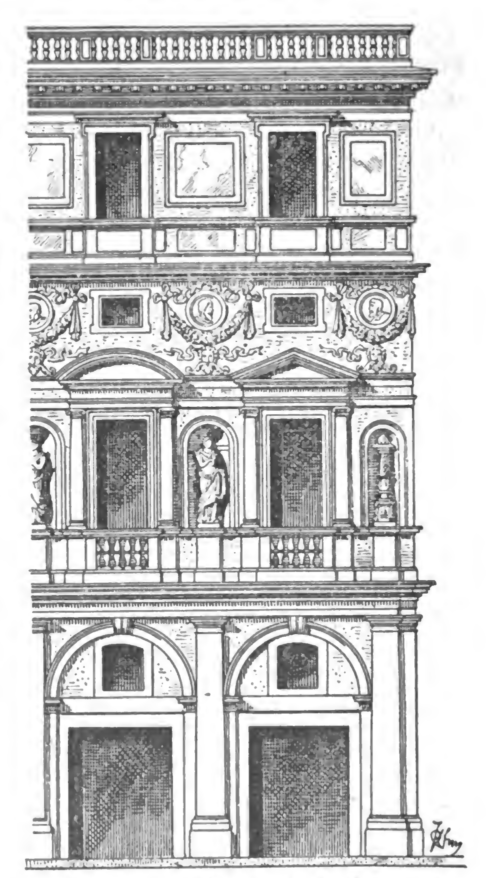


Fig. 140. Haus des Rafael in Rom.

(Fig. 139). In der weiteren Entwickelung dieser Paläste bemerken wir, wie sich allmählich aus den der römischen Antike entnommenen Motiven ein typisches, vom Einfachen und Schweren zum Mannigfaltigen und Leichten fortschreitendes

Fassadensystem ausbildet. Die Rustica tritt entweder in allen Geschossen oder wenigstens über dem ersten Stockwerk in Verbindung mit zierlich gestalteten Pilastern, welche die langen Fassaden sehr wirkungsvoll beleben. Die Thüren und Fenster werden zu kräftigerer Erscheinung gebracht; sie erhalten außer der römischen Einfassung mit Gewänden und Archivolte noch ein Verdachungsgesims, welches von Konsolen, Pilastern oder Wandsäulen getragen wird (Fig 140). Man suchte aber zunächst weniger durch starke Profilierungen und Ausladungen zu wirken, als vielmehr durch ein zierliches

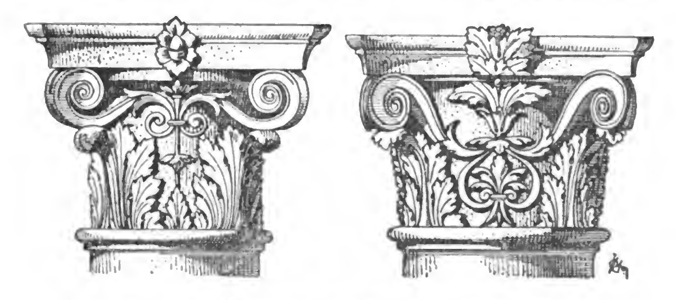


Fig. 141. Korinth. Pilasterkapitäle der Renaissance.

Schmuckwerk, welches sich bescheiden den Architekturgliedern unterordnet. Die mit Vorliebe verwendeten korinthischen Pilasterkapitäle erhalten so manche phantasievollen Umgestaltungen (Fig. 141). Die klassischen Zierglieder wie Perlschnüre, Eierstäbe, Wellenbänder, Zahnschnitte und dgl. gelangen in reichem Wechsel zur Verwendung. Die Friese, die Füllungen an Thür- und Fensterbekrönungen, die Bogenzwickel, selbst die Säulen- und Pilasterschäfte werden mit höchst anmutigen und naiven Ornamenten geschmückt (Fig. 142), in welchen die antiken Motive mit stilisierten

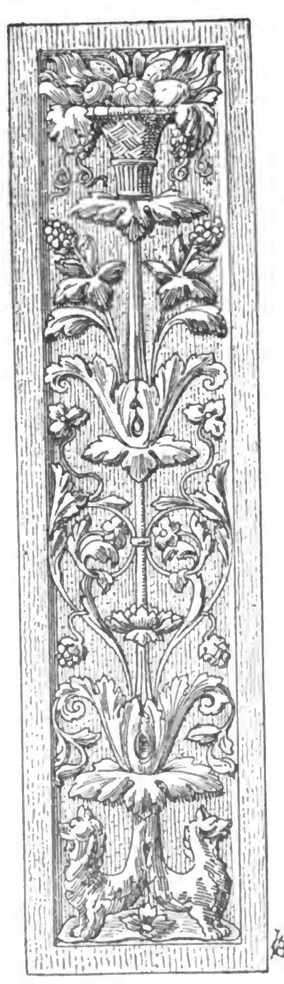


Fig. 142. Ital. Ren. Ornament (Pilasterfüllung).

Pflanzenformen, namentlich dem Akanthusblatt (Fig. 143), der Rebe, dem Lorbeer und Epheu, symbolischen Gegenständen, phantastischen Figuren, Masken, Waffen, Wappenschildern, Vasen, Kandelabern und Emblemen aller Art in sehr wechselvoller und zierlicher Anordnung unter freier Benützung klassischer und mittelalterlicher Anregungen in Verbindung treten. Das Streben nach möglichst reizvoller dekorativer Behandlung führt zu den bemalten Fassaden, welche ganze Straßenzüge einnehmen. Sehr beliebt wird die Sgraffitomanier, bei welcher der dunkelgefärbte Mörtelverputz der Außenflächen mit einer weißen Kalkschichte überzogen und dann mit einem eisernen Griffel durch stellen- oder strichweise Entfernung des Ueberzugs die Zeichnung eingearbeitet wird.

Dieses Vorherrschen des dekorativen Prinzips, die ganz freie Auffassung über die Art des Schmuckwerks, in welchem auch die Verschiedenheit der Nationalitäten und der Einfluß

früherer Epochen in meist sehr glücklicher Harmonie mit dem Struktiven zum Ausdruck kommen, der ganze Hauch mittelalterlicher Poesie, welcher noch diese Bauten umgiebt, kennzeichnet in allen Ländern den Charakter der Frührenaissance. Die Dauer derselben kann man für Italien etwa bis zum Jahre 1500 annehmen. Ihre bedeutendsten Baumeister sind: In Florenz der schon genannte Brunellesco (1377—1446), der außer seinem Palazzo Pitti auch im Kirchenbau mit der großartigen Domkuppel daselbst bahnbrechend vorgegangen ist; Benedetto da Majano, der den berühmten Pal. Strozzi erbaute; in Venedig Pietro Lombardo, der Erbauer des Pal. Vendramin-Calergis.

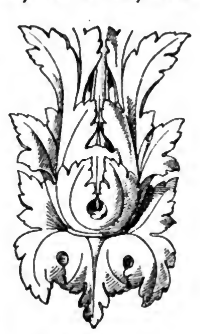


Fig. 143.
Akanthuskelch.

Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts tritt ein Wendepunkt ein. Papst Julius II. beruft die größten Künstler der Zeit an seinen Hof, und nun scheint in der Architektur und den bildenden Künsten ein neues Zeitalter vom Glanze der einstigen perikleischen Epoche in Rom aufzudämmern, in welchem Werke von wunderbarer Vollendung entstehen. Zunächst regte sich ein sehr energischer Widerspruch gegen die freie Dekorationsweise des vergangenen Jahrhunderts. Das gründliche Studium der antiken Ueberreste, die sorgfältige Vermessung derselben führt zu einer gewissen Strenge hinsichtlich Entwickelung der Komposition, der Rhythmik der Verhältnisse und Klarheit der Details. Der Klassizismus feiert eine Auferstehung in einem neuen, der Zeit angepaßten Gewand.

Den Fassaden wird das antike römische Vorbild nach dem von Vitruv aufgestellten Schema zu Grunde gelegt. Die

Rustica tritt zurück und wird meist auf den Sockel oder das unterste Geschoß beschränkt. Fein gegliederte, in ihren Verhältnissen genau abgewogene Gesimse bewirken die horizontale Einteilung der Außenflächen. Als senkrechte Strukturglieder werden Pilaster-, Säulen- und Halbsäulenreihen in reichem Wechsel in die Fassaden eingefügt. Die früher so zierlich ornamentierten Pilaster werden wieder kanneliert oder glatt. Die vorher fast ausschließlich verwendete korinthische Säule wird streng stilisiert und tritt in Verbindung mit den anderen Anordnungen, die in der früher angegebenen Reihenfolge (s. S. 35) über einander angeordnet werden bei sorgfältigster Behandlung im antiken Sinne. Im Detail trägt die römische Antike den Sieg davon; die Baumeister behandeln sie aber ebenso frei, wie einst die Römer die Kunst der Griechen. Die Fenster erhalten eine von Konsolen oder postamentartig gebildeten Stützpfeilern getragene Bank und einen als Giebel- oder Bogenverdachung gebildeten Aufsatz, der auf kräftig gegliederten Pilastern, Halb- oder Ganzsäulen ruht (Fig. 140). An den Brüstungen der Fenster und den Krönungen finden sich bald Balustraden als ein sehr beliebtes Motiv. Auch die Nische mit der die Rundung ausfüllenden weitstrahligen Muschel tritt in ähnlicher Umrahmung wie die Fenster allmählich auf als ein neues dekoratives Mittel zur Flächenbelebung. Alle Profilierungen und Verkröpfungen erhalten kräftigere Formen; die flachen Verzierungen werden zum Hochrelief. Auf prächtige Ausgestaltung des an sich hohen und weitausladenden Kranzgesimses wird ein Hauptgewicht gelegt, dasselbe giebt mit der reichen Konsolenbildung und Gesamtausstattung dem ganzen einen äußerst wirkungsvollen Abschluß (Fig. 144).

Die gleiche Entwickelung können wir auch an den meist

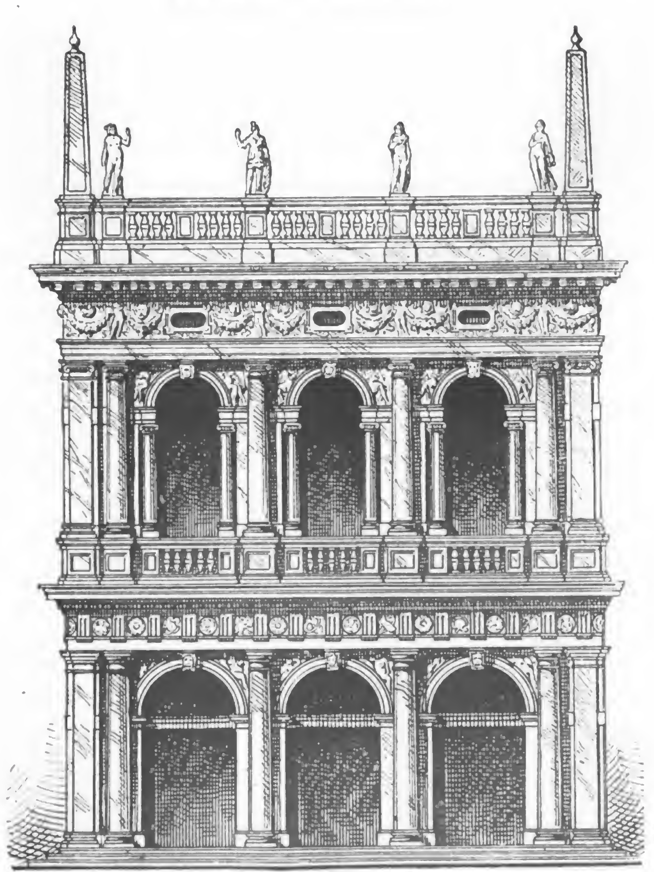


Fig. 144. Markusbibliothek zu Venedig (v. Sansovino).

wunderbar reich und stimmungsvoll ausgebildeten Arkadenhöfen verfolgen und im großen Ganzen auch in der Dekoration der Innenränme (Fig. 145). An den Wandflächen bildet die Einteilung durch Pilaster und Gesimse

in einzelne Felder die Grundidee; in den letzteren werden, von Zierleisten und Ornamentfriesen umrahmt, Füllungen angeordnet, in deren Innenfläche ornamentale, figürliche oder landschaftliche Darstellungen Platz finden. Auch die Decken erhalten eine nach geometrischen Motiven oder auch kassettenförmig angelegte Einteilung in einzelne Felder, die von reichen



Fig. 145. Innenansicht aus dem Dom zu Brescia.
(Uebergang der ital. Spätren. zum Barockstil).

Verzierungen umrahmt werden, und deren Untergrund mit verschiedenen aus vegetabilischen und figürlichen Elementen gemischten Ornamenten geschmückt wird. Die Technik zeigt eine meist sehr glückliche Verbindung von plastischen Stuckverzierungen und Malerei in sehr heiteren und lebhaften

Farben. Die schönsten und edelsten Innendekorationen dieser Art finden sich in den Loggien des Vatikan von Rafael.

Diese zweite Periode des in Rede stehenden Stils, die italienische Hochrenaissance, hat im Palastbau Großartiges geleistet und eine hohe künstlerische Würde und Schönheit erzielt. In dem monumentalen Zug ist aber das heitere Schmuckwerk der Frührenaissance verschwunden; Masken, Löwen, Engelsköpfe, Rosetten, Guirlanden, Trophäen, Muscheln, Vasen und schließlich der Zierschild treten an dessen Stelle. Im Ornament verbleibt an Pflanzenmotiven fast nur das Akanthusblatt in kräftiger, oft zu massiger Modellierung. In dieser Beziehung ist eine Ernüchterung eingetreten, die bald zum Verlassen der bisher eingehaltenen Geleise drängte.

Es ist wohl kein Zufall, daß die kirchliche Baukunst in dieser Stilepoche nicht besonders aufblühen konnte; die heidnische Tempelarchitektur konnte von Anfang an für den christlichen Tempelbau nicht geeignet erscheinen; namentlich ergab ihre Verwendung für die äußeren Fassaden so manche Schwierigkeiten. Trotzdem wurde Bewundernswertes geschaffen. In der Grundrißanlage wurde der byzantinische Centralbau vorherrschend; eines der am klarsten angelegten Beispiele hierfür bietet die Kirche Madonna di Carignano in Genua (erbaut um 1560 von Galeazzo Alessi) (Fig. 146). Nicht selten findet sich der Centralbau mit der Basilika verbunden, so daß das griechische Kreuz durch Anbau eines Langhauses in ein lateinisches verwandelt wird. Die Wände erhalten im Innern und Aeußern der Kirche die bisher besprochenen typischen Renaissanceformen (Fig. 145 und 146). Besonderes Augenmerk wird auf eine möglichst monumentale und mit verschwenderischer Pracht

ausgestattete Hauptkuppel gerichtet, die sich kühn über der Vierung auf einem kreisrunden Unterbau, dem Tambour, erhebt und oben in einem offenen Laternenkranz endigt, auf dem die Laterne, ein kleiner mit



Fig. 146. Renaissance-Kirche.
(Madonna di Carignano in Genua).

Fenstern versehener Aufsatz, ruht. Die bedeutendste Kirche der Renaissance ist die i. J. 1506 begonnene, 1626 eingeweihte Peterskirche in Rom, die in ganz außergewöhnlichen Dimensionen angelegt ist (ihre Länge beträgt

187 m, der innere Durchmesser der Kuppel 42 m, die Höhe derselben 117 m) und mit der gewaltigen von Michelangelo erbauten Kuppel einen ungemein großartigen Eindruck macht. Mit diesem Riesenbau haben die Baumeister der Renaissance selbst die des alten Rom noch überboten.

Von den vielen gottbegnadeten Künstlern, welche in dieser glanzvollen Epoche auf Italiens Boden erstanden sind, wollen wir hier nur die allerhervorragendsten nennen: Bramante, (Planschöpfer und grundlegender Erbauer der Peterskirche; Pal. Cancelleria); Peruzzi, (Villa Farnesina), A. Sangallo (Pal. Farnese in Rom); Rafael, (Pal. Pandolfini zu Florenz); Sansovino, (Bibliothek von San Marco in Venedig, 1536 erbaut); Vignola und Palladio, beide ebenso bedeutende Baumeister wie gelehrte Theoretiker, bekannt als die strengen „Gesetzgeber der Architektur“. Der Genialste ist aber Michelangelo, einer der größten Künstler aller Zeiten, der auch in der Bildhauerei und Malerei an der Spitze steht und für die gesamte Entwickelung der Kunst von einflußreicher Bedeutung ist.

Solchen Künstlernaturen konnte es nicht leicht sein, sich für die Dauer an die von dem ausschließlich antiken Formengefühl gezogenen Grenzen zu binden; sie mußten dieselben bald als einen beengenden Schematismus empfinden, dessen Inhalt nicht aus ihnen selbst, aus dem Charakter und den religiösen Vorstellungen der Zeit hervorgegangen war, sondern eine von außen übernommene, der Gegenwart angepaßte Sache darstellt. Darin liegt wohl die Hauptursache, warum der eigentlichen Hochrenaissance, dieser herrlichen Nachblüte der Antike, in Italien eine so kurze Dauer beschieden war. Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts, jedenfalls aber mit dem Ausgang des sechsten Decenniums, werden die

bisherigen Schranken verlassen; Michelangelo ist der erste, welcher die „gesetzmäßige Langweiligkeit“ mit genialer Willkür durchbricht und so die Spätrenaissance einleitet. In der ganzen Fassadenentwickelung macht sich ein energisches Streben nach großartigen plastischen Wirkungen geltend: Die äußeren Wandflächen werden durch Anordnung von Flügelausbauten und Risaliten (Mauervorsprüngen) belebt; malerisch gruppierte Säulenreihen mit Nebenpilastern und kühn ausgearbeiteten kräftigen Gesimsen, die sich, zahlreiche Ecken bildend, um die Säulen und Pfeiler herumkröpfen, werden massenhaft in die Fassaden eingefügt. Im Detail finden sich Hermen (Büsten auf sich verjüngenden Fußpfeilern vgl. Fig. 166), Karyatiden, gewundene Säulen mit Laubornamenten. Diese Bestrebungen behalten trotz der eindringlichen Mahnungen des Palladio und Vignola, sich Mäßigung aufzulegen, die Oberhand, und so geht die italienische Spätrenaissance schon mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts in eine neue Stilphase über, das Barocco.

Von Italien aus verbreitete sich die Renaissancekunst mit der der Renaissancezeit innewohnenden Kraft über ganz Europa. In den Ländern, in welchen die Gotik das ganze Gefühlsleben durchdrungen hatte, konnte sie jedoch nur sehr langsam und nach schweren Kämpfen mit der angestammten Kunst zur Geltung gelangen. In dem Ringen der beiden grundverschiedenen Kunstrichtungen entstehen nun jene eigentümlichen Stilmischungen und wunderbaren Kombinationen, die der Frührenaissance in Frankreich, Spanien und England, namentlich aber der

Deutschen Renaissance ihren besonderen Charakter geben. Diese ist in mancher Beziehung nicht so edel stilisiert, wie

die gleichzeitige Kunst der Italiener; aber was Eigenart und Selbständigkeit gegenüber den Bildungsgesetzen der Alten, sowie Zweckmäßigkeit und malerische Wirkung anbelangt, wird die deutsche Renaissance von der italienischen kaum erreicht.

Die deutsche Renaissance beginnt erst um das Jahr 1500, also fast zwei Menschenalter später als die italienische, ihren Entwickelungsgang und zeigt von vornherein einen schon durch das Klima, das Material und die äußeren Verhältnisse bedingten wesentlich verschiedenen Charakter. Für die einen ungewöhnlich großen Platz beanspruchenden Florentiner und Venezianischen Paläste war in dem engen Festungsgürtel der deutschen Städte kein Raum. Die ganze Architektur mußte sich daher mehr nach der Höhe als der Breite entwickeln. Dafür war aber das mittelalterliche Bausystem geeigneter, als das der italienischen Renaissance. Die Disposition und der Aufbau des Ganzen sind den Bedürfnissen entsprechend, für welche die Bauwerke errichtet werden.

Die deutschen Paläste, die Schlösser, gehen nicht aus einem einheitlichen Plane hervor; die einzelnen Bauten werden um einen großen, unregelmäßigen Hof gruppiert und nach und nach aufgeführt unter Beibehaltung der schon früher bestandenen Gebäude, so daß man meist verschiedene Kunstepochen an denselben unterscheiden kann. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird die Anlage regelmäßiger, wobei aber auch im Aeußern ein stärkerer Einfluß der italienischen Renaissance erkennbar wird. Besonders interessant für die Entwickelung der deutschen Renaissance erscheinen die städtischen Rathäuser. Sie erhalten im ersten Geschoß eine große Halle und Raum für die Wächter und Bediensteten, im zweiten den großen Bür-

gersaal und die nötigen Sitzungs- und Beratungszimmer. In den oft sehr reich ausgestatteten Fassaden repräsentieren sie meist sehr sprechend die Wohlhabenheit und Macht des freien Bürgertums. Auch die Kauf-, Wein- und Lusthäuser erhalten eine ähnliche, oft recht luxuriöse Ausstattung. Die Wohnhäuser haben niedrige Geschosse, von denen die oberen häufig in oft reichgeschnitztem Holzfachwerkbau stark vorgebaut erscheinen. Sie bestehen meist aus einem einen kleinen Hof einschließenden Vorder- und Hinterhaus, welche durch Galerien mit einander verbunden werden. Geräumiger sind die deutschen Patrizierhäuser angelegt mit breiter Durchfahrt oder großem Vorraum, neben welchem im Erdgeschoß Wohnungen für Bedienstete liegen. Die Haupttreppe, meist eine steinerne Wendelstiege, liegt dem Hofe zu, der von Galerien aus Holz oder Stein umgeben ist. Im Hauptgeschoß und darüber liegen die eigentlichen Wohnzimmer mit geräumigem Vorplatz, durch den man zu der Treppe und den Galerien gelangt.

In der Außenarchitektur und der ornamentalen Ausschmückung der Bauwerke entwickelt die deutsche Renaissance eine Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit, die unser Staunen erregt. Wenn einmal die deutsche Kleinstaaterei gute Früchte zeitigte, so war es im Zeitalter der Renaissance auf dem Gebiete der Kunst der Fall, indem jeder Fürstensitz, jeder Landstrich, jede Reichsstadt eine eigene Renaissance entwickelte. Die gegenseitigen Eifersüchteleien, die Sucht, etwas besonderes zu bieten, Zufälligkeiten in der Berufung der Baumeister thaten hiezu das Ihrige, so daß man in der Formgebung, wie in der zeitlichen Entwickelung von einer stilistisch klar abgeschlossenen Früh-, Hoch- und Spätrenaissance nur in allgemeinen Umrissen reden kann.

Die architektonische Fassadenentwickelung im Sinne der Antike würden wir hier vergebens suchen. Das gotische Baugerippe entsprach den Bedürfnissen besser als das antike System; deshalb wurde das erstere beibehalten, aber mit vollständig neuen Details überzogen, welche von der italienischen Renaissance übernommen wurden. An Stelle der





Fig. 147. Portale in deutscher Renaissance.

Kaffgesimse treten antike Gebälke, an die der Strebepfeiler Pilaster; die Wimberge weichen dem Muschelaufsatz, die gotischen Zirkel in den Verzierungen dem frei geschwungenen Rankenwerk des antiken Akanthusornaments. In der Anordnung und Gruppierung des

Ganzen folgte man aber nicht der vornehm kühlen Strenge der italienischen Palastarchitektur, sondern dem malerischer Prinzip. Zunächst gab man den Portalen die reichste Ausführung nach dem Vorbild der antiken Bogenstellung mit Pilastern, Säulen und Verdachungsgesimsen und äußerst

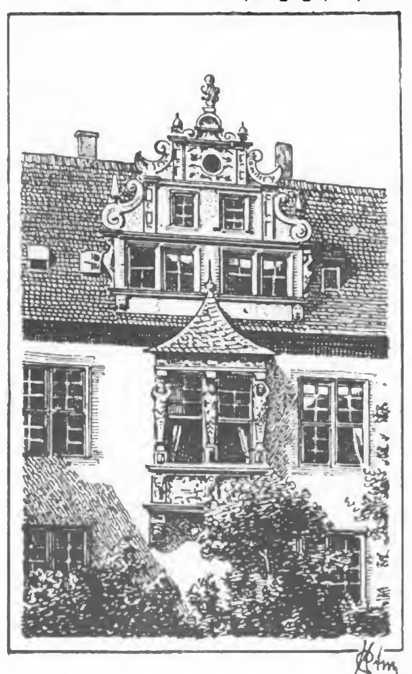


Fig. 148. Renaissance-Partie aus Würzburg (Sandhof).

lebhafter ornamentaler Ausschmückung (Fig. 147), behandelte aber die übrigen Wandflächen oft sehr einfach. Der italienische Balkon wurde mit Rücksicht auf das nordische Klima in den Erker umgewandelt (Fig. 148), der sich auch im Winter be-

wohnen ließ und an und für sich auch ein sehr dankbares Motiv bildete. Der Ausstattung dieser Erker (auch Chörlein genannt), die oft durch mehrere Stockwerke durchgeführt wurden, widmete man alle Aufmerksamkeit, so daß sie stets den Hauptreiz der Fassade bilden. Die in der italienischen Renaissance so konsequent eingehaltenen und in den Verhältnissen und Ausladungen sorgfältig abgewogenen Horizontalgliederungen durch die antiken Gesimse wurden mit Rücksicht auf den Wasserablauf und Schneefall und unter dem Einfluß der vorangegangenen Gotik zurückgedrängt. Aus dem gleichen Grunde mußten die flachen italienischen Dächer im Norden den hohen und steilen Dächern weichen, die man in der Regel nicht nach den engen Straßen abfallen ließ, und so entstanden jene für die deutsche Renaissance so charakteristischen Giebel. Dieselben sind meist durch Gesimse in Etagen geteilt und mit Pilastern, um welche die Gesimse herumgekröpft sind, auch vertikal gegliedert. Als oberste Krönung der Pilaster erscheinen an Stelle der gotischen Fialen ähnlich gestaltete obeliskenartige Spitzen (Fig. 148 u. 149). Der ganze Giebel wird zur Verkleidung der beiden schräg nach oben zulaufenden Dachkanten mit einer in kühn geschwungenen Kurven und Schneckenlinien geschweiften Einfassung umrahmt, welche in Verbindung mit den vielen ähnlich behandelten Dachfenstern (auch Gauben oder Lucarnen genannt), durch die man die Dachgeschosse auch an den Langseiten nutzbar machte, dem ganzen Bauwerk ein ungemein malerisches Aussehen geben.

In den Detailformen der deutschen Renaissance begegnen wir einer außerordentlichen Mannigfaltigkeit; neben den antiken Baugliedern, Gesimsen, Säulen, Pilastern u. dgl. finden wir gotische Anklänge und Mo-

tive, und es ist bewundernswert, in welch geschickter und oft überraschender Weise die von Natur aus wider-

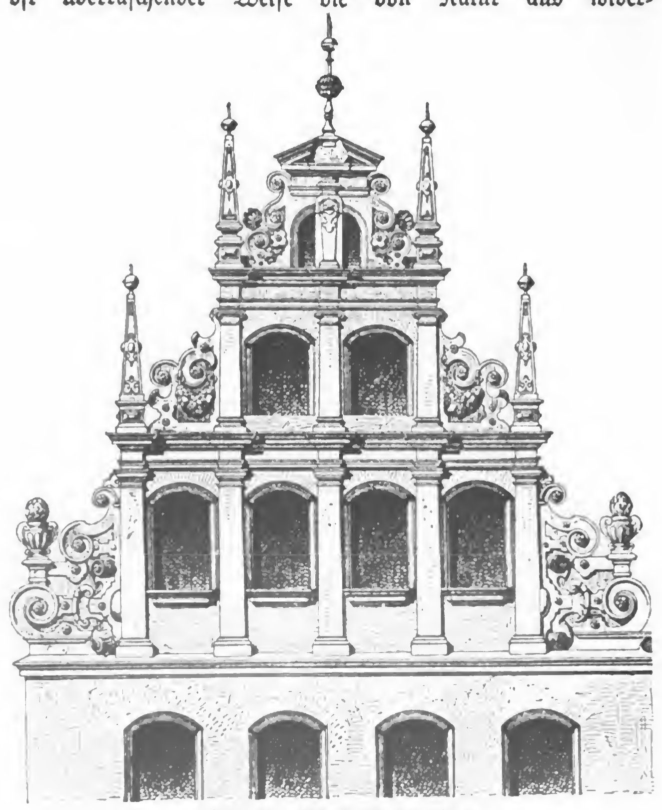


Fig. 149. Giebel aus Nürnberg.

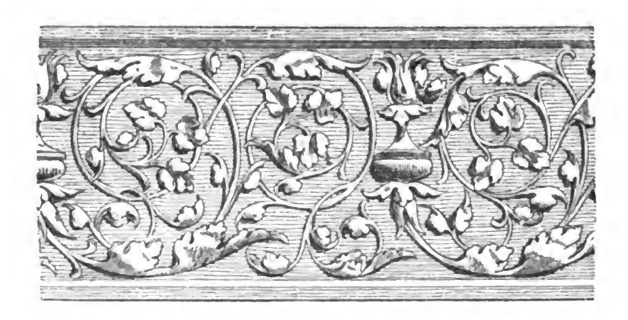
strebenden Formen der beiden Originalstile mit einander vereint und an einander angepaßt werden. Freilich sind die fein abgewogenen Verhältnisse der antiken Gliederung nur selten zu finden; in der Regel erscheinen sie hier in einer

schon durch das Material (Sandstein) bedingten vergröberten Form, über welche bestimmte Regeln kaum aufgestellt werden können. Die von Anfang an stets bewahrte Freiheit gegenüber den klassischen Bildungsgesetzen gelangt dafür zu einer um so reicheren Abwechselung in der Verwendung der Zierglieder. Die Säulenschäfte werden im untern Drittel gern ornamentiert; bisweilen erhalten sie statt der cylinderischen Form kandelaberartige Schwellungen und Profilierungen (Fig. 150); nicht selten werden Säulen und Pfeiler durch Hermen und Karyatiden ersetzt, die in Verbindung mit der reichen Detailausschmückung, für welche eine ganz besondere Vorliebe überall zu Tage tritt, von sehr ansprechender Wirkung sind.



Fig. 150. Säule in deutscher Renaiss.

Das Ornament der deutschen Renaissance schließt sich in der ersten Zeit dem der italienischen Frührenaissance an, und so finden wir am Anfang das antike Akanthusblatt, Guirlanden mit umschlungenen Bändern, Zierschilder, Wappen, Masken, Löwenköpfe, Muschelwerk und dgl. in nationaler Umarbeitung. Später entsteht jenes eigentümliche Ornament, welches der flachen Vertiefung des Untergrundes wegen oft als „Lederornament“ bezeichnet wird, in seiner Formgebung aber ganz besonders an die schmiedeisernen Armaturen, Beschläge und Schilde erinnert (Fig. 151). Diese Ornamente bilden in Verbindung mit den oben besprochenen Giebellösungen ein Hauptkennzeichen der deutschen Renaissance.



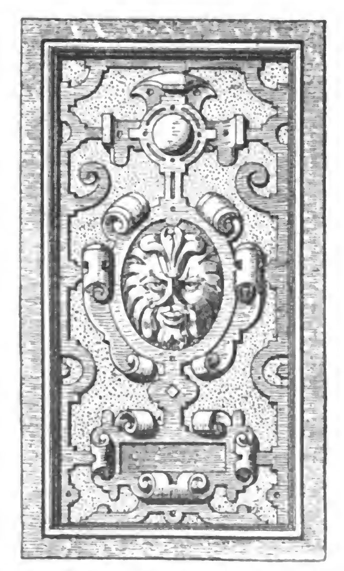


Fig. 151. Ornamente in deutscher Renaissance.

Für die gesamte Technik ist die Geltendmachung des Materials Grundprinzip. Stein soll als Stein, Holz als solches erscheinen, die Konstruktion überall sichtbar

werden. Die stete Einhaltung dieses Grundgesetzes giebt auch der Innendekoration der deutschen Renaissance ihren eigentümlichen Charakter. Die Wände der Wohnzimmer sind ringsum mit einer hohen Holzvertäfelung versehen,

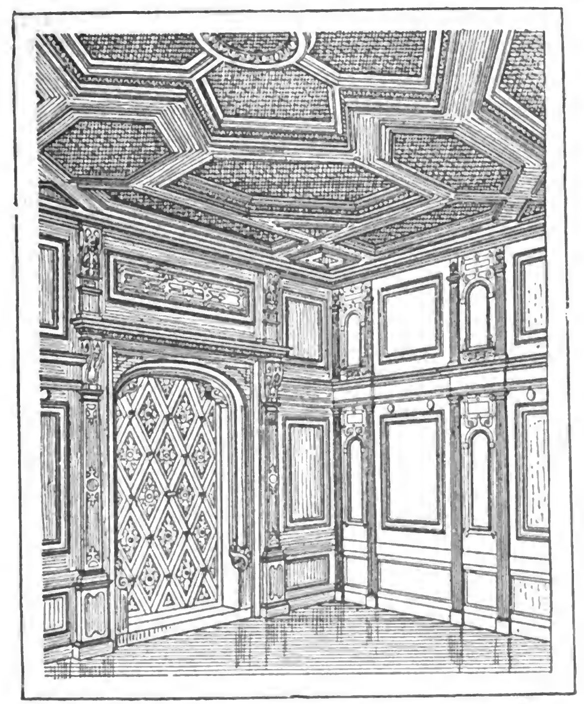


Fig. 152. Innendekoration in deutscher Renaissance (aus Straßburg).

die meist im Naturton erscheinen, der bisweilen noch durch eine dunklere Beize vertieft wird. Auch die Decken werden, wenn sie nicht wie namentlich in den Fluren und Hallen mit Kreuz-, Stern- oder Netzgewölben gebildet werden, mit

Holz vertäfelt; sie erhalten dann eine nach geometrischem Muster angeordnete Einteilung durch vortretende reich profilierte Friese, zwischen denen die vertieften Felder mit Holzleistchen umrahmt werden (Fig. 152). Diese braune Holzverkleidung, der sich die andern Farbentöne unterordnen, erzeugen in diesen sog. altdeutschen Zimmern jene erwärmende Grundstimmung, in welcher sich der Deutsche so behaglich fühlt. Die Formgebung zeigt eine Uebertragung der an den Fassaden entwickelten Architekturteile auf die Kleinkunst (Fig. 154).

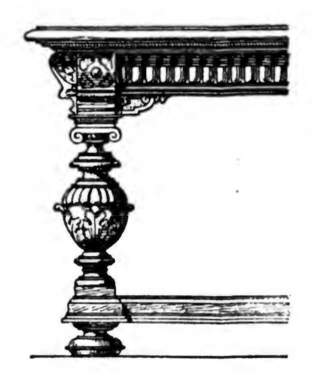



Fig. 153. Renaissance-Tische.

An der Wandbekleidung und dem ganzen Mobiliar finden wir die typischen reich gekröpften Renaissancegesimse, getragen von kandelaberartig gedrehten oder geschnitzten Säulen, zierlichen Pilastern, Hermen und Karyatiden, zwischen denen die Felder von Holzleistchen umrahmt werden. Diese werden in der späteren Zeit an den Ecken ebenfalls verkröpft und bilden also hier die sog. Ohren. Bei reicheren Ausführungen erhalten die Füllungen eine fensterartige Umrahmung mit kleinen Pilastern oder Säulchen, Gesimsen und Aufsatz

(Fig. 153 und 154). Der den Fensterverdachungen und Giebeln nachgebildete krönende Aufsatz spielt überhaupt an den gesamten Inneneinrichtungsgegenständen, namentlich den Thüren, Schränken, Uhren und dgl. eine große Rolle. Als Verzierung der Friese und Füllungen begegnen wir dem oben betrachteten plastischen Ornamentwerk und einer neuen von Italien überkommenen Technik, der Intarsia, d. i. eingelegte Holz-

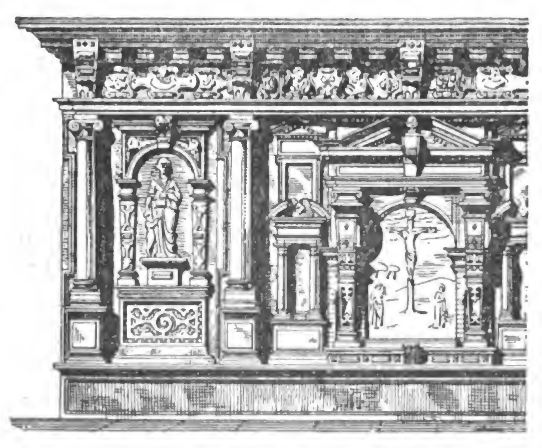


Fig. 154. Wandvertäfelung aus Lübeck.

arbeit, mit welcher stilisierte Pflanzen, perspektivische Ansichten und dgl. in buntester Auswahl zur Darstellung gelangen, die in den verschiedenfarbigen Holzarten wie Flachmalerei erscheinen. Die gesamte Kleinkunst der Renaissance entwickelt eine staunenerregende Produktivität und erreicht namentlich in der deutschen Spätrenaissance eine wunderbare Blüte des Kunsthandwerks, dessen Leistungen oft noch höher zu stellen sind, als die der Architektur.

Die kirchliche Baukunst entfaltet in Deutschland im Zeitalter der Renaissance eine verhältnismäßig geringe Thätigkeit und bleibt so hinter der Profanarchitektur ganz erheblich zurück. Das bedeutendste Werk bildet die Michaelskirche in München (erbaut 1582—97), die im Aeußern die deutsche Giebelarchitektur zeigt, im Innern aber in den Dekorationen der italienischen Hochrenaissance gehalten ist.

Die einzelnen Perioden der deutschen Renaissance können nur in allgemeinen Umrissen begrenzt werden; dieselben fallen in folgende Zeitabschnitte: 1. die Frührenaissance von 1500—1550, in welcher die antiken Formen nur als ein äußeres Gewand für das im übrigen noch vollkommen mittelalterliche Bausystem erscheinen, mit flachen Gesimsen und nachlässiger, unsicherer Säulenbehandlung. (Schloß zu Torgau, Tucherhaus zu Nürnberg 1533). 2. die Hochrenaissance von 1550—1600, in welcher das antike Konstruktionsprinzip in den Hauptgliederungen der Fassaden durchgeführt erscheint, mit kräftigen Gesimsen und dem spezifisch deutschen Renaissanceornament bei fast vollständiger Zurückdrängung der gotischen Details. (Otto Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses 1556; Rathaushalle zu Köln 1569). 3. die Spätrenaissance von 1600 bis 1650, die sich durch eine feine Gliederung der Gesimse im Sinne der italienischen Renaissance und Bereicherung und Verfeinerung des ganzen ornamentalen Schmuckwerks (Wiederaufnahme des antiken Akanthusblattes) charakterisiert. Im Detail findet sich eine Vorliebe für durchbrochene Aufsätze, in welche geschweifte Zierschilder (Kartuschen), Büsten, Urnen und dgl. eingefügt werden, und in der Innendekoration begegnen wir einer Einteilung der Wände durch ein sehr reich ausgebildetes Rahmenwerk, bei welchem die vielen Rahmen-

verkröpfungen als besondere Eigentümlichkeit erscheinen (Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses (Fig. 155) 1601 bis 1608 von Hans Schoch, Schloß zu Aschaffenburg 1605 von G. Riedinger, Pellerhaus zu Nürnberg 1605, Rathaus zu Augsburg von Elias Holl 1615—1620). Der deutschen

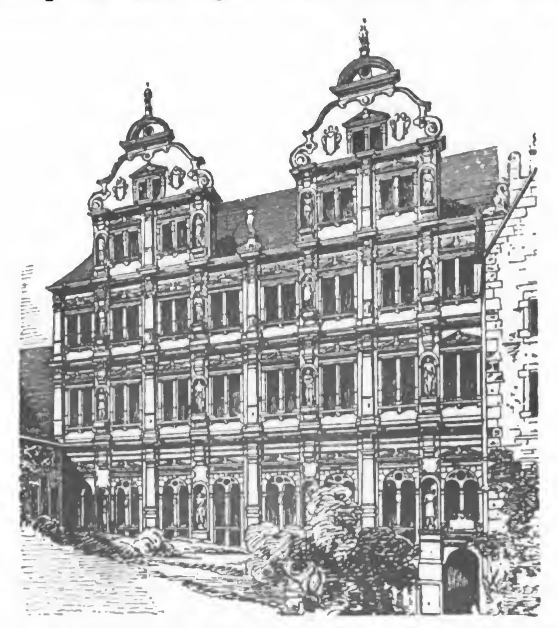


Fig. 155. Friedrichsbau vom Heidelberger Schloß (deutsche Spätrenaissance).

Spätrenaissance ist eine nur kurze Dauer beschieden; der unglückselige 30jährige Krieg (1618—1648) führte zu einer völligen Niederlage der gesamten deutschen Kunst, und nach Beendigung desselben findet der üppige italienische Barockstil auch hier seinen Eingang.

Die Renaissance in den übrigen Ländern geht ähnlich wie die deutsche aus einer Verschmelzung der antiken Formen mit denen der Gotik hervor, in welcher allmählich die ersteren das Uebergewicht erhalten und sich schließlich zu einem bestimmten dem Charakter des Landes entsprechenden Formenkreis umbilden. In Belgien, den Niederlanden und Dänemark trägt die Renaissance dieselben Grundzüge wie in Deutschland. In Frankreich entwickeln sich die einzelnen Stadien der Renaissance fast gleichzeitig mit denen in Deutschland. Die Frührenaissance ist der deutschen ähnlich und unterscheidet sich von derselben im wesentlichen nur durch den von Anfang an stärkeren Einfluß der Antike und die feinere und zierlichere künstlerische Ausgestaltung. Die französische Hochrenaissance gewinnt mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts jenen vornehmen Palaststil mit dem durch Flügelbauten und Risalite belebten Grundriß, dem regelmäßigen Achsensystem, den feinfühlig gegliederten Gesimsen, gekuppelten Pilastern, dem über die ganze Fassade ausgebreiteten reichen plastischen Schmuckwerk, den steilen Mansardendächern mit den zierlichen Lucarnen und den zu Pavillons umgewandelten Türmen, — von dem der Louvre zu Paris ein Beispiel giebt, und welcher vorbildlich wurde für den gesamten Schloßbau der Folgezeit (Fig. 156). In Spanien verbinden sich die antiken Elemente nicht nur mit gotischen sondern auch mit maurischen Motiven bei außerordentlich graziöser Detailbehandlung und wunderbar reicher Ausstattung, so daß namentlich die Werke der spanischen Frührenaissance eine geradezu bestechende Eleganz erreichen. In England, wo die antiken Motive erst um 1540 eindringen, führt das hartnäckige Festhalten an den mittelalterlichen Traditionen zu einem merkwürdigen Gemisch gotischer und antiker Bauglieder

(man findet dort z. B. Spitzbogenfenster nicht selten von Pilastern flankiert) in dem sog. Elisabethenstil (1540

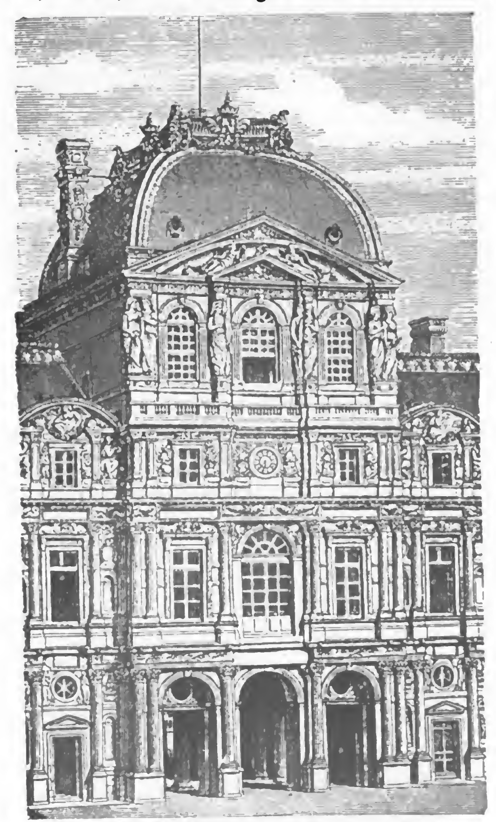


Fig. 156. Westpavillon vom Louvre in Paris.

bis 1600), in welchem die Gotik noch das Uebergewicht behält, bis mit Beginn des 17. Jahrhunderts die eigentlichen Renaissanceformen auch dort zum Durchbruch gelangen.

Die Kleinkünste entfalten sich im gesegneten Zeitalter der Renaissance zu einer bis dahin ungeahnten wunderbaren Blüte, in welcher die erstaunliche Leistungsfähigkeit der Zeit zum Ausdruck kommt. Die bedeutendsten Künstler, vor allen Holbein und Dürer, stellen ihre Kräfte auch in den Dienst der Kleinkunst, wodurch dieselbe geläuterte Formen gewinnt und an denselben festhält; das Handwerk wird so zum Kunsthandwerk, dessen Erzeugnisse sich höchster Beachtung erfreuen. Dem Kunsthandwerk werden zunächst die dekorativen Aufgaben der Architektur zugewiesen. Dasselbe spezialisiert sich aber, dank dem eminenten Aufschwung der zeichnenden Künste durch die Erfindung des Holzschnitts, Kupferstichs und der Radierung derart, daß seine Arbeiten in den Einzelkünsten (Erzguß, Goldschmiedekunst, Emaillierung, Keramik, Glaserkunst, Holzschnitzerei, Schmiedekunst, Textiltechnik und dgl. m.) oft als selbständige Kunstwerke erscheinen, die auch stilistisch unser höchstes Interesse verdienen, da an ihnen die Formen der Baukunst und Ornamentik wieder zur Erscheinung kommen und zwar in verfeinerter und dem Material angepaßter meist sehr glücklicher Umarbeitung.

Die Bildnerei und Malerei, die sich bisher unmittelbar aus der Architektur entwickelt haben, lösen sich mit dem Eintritt der Renaissance von der Baukunst los und gehen ihre eigenen Wege. Das mit großer Gründlichkeit und Tiefe eingeleitete Naturstudium verbindet sich mit dem Streben nach formaler, auf die Gesetze der Antike gegründeter Durchbildung, und so finden wir zunächst in der Bildnerei ebenso wohl rein menschliche wie mythologische Stoffe in einer eng an die antike Behandlungsweise sich anschließenden Darstellung, in welcher frisches körperliches Leben und scharfe Charakteristik in einer hohen Formvollendung zum Ausdruck gebracht

werden. Die Erreichung einer möglichst vollkommenen klassischen Schönheit ist den Meistern der italienischen Renaissance das höchste Ideal, und sie sind demselbem auch sehr nahe gekommen (Donatello, Verrocchio, Michelangelo, Sansovino).

Die nordische Kunst kann sich freilich in Bezug auf formale Vervollkommnung der Bildwerke mit denen des Südens nicht messen; hier fehlt der befruchtende Einfluß der großen Kunstcentren wie z. B. Florenz und Rom; es fehlt aber auch das vorzügliche Material des Südens (Marmor) und die durch Anschauung der antiken Vorbilder gewonnene Schulung, die für die italienische Kunst von so hoher Bedeutung wurde. Gleichwohl wurden von den nordischen Meistern Werke geschaffen, die sich durch lebensvolle Auffassung und kecke naturalistische Darstellung sehr vorteilhaft auszeichnen, wobei allerdings die mittelalterliche Ueberlieferung in der scharfen Charakterzeichnung und dem knitterigen Faltenwurf noch lange Zeit nachklingen. (Deutsche Meister: Adam Kraft, Tilman Riemenschneider, Veit Stoß, Peter Vischer; in Frankreich Jean Goujon, Bildhauer des Louvrebaues).



Fig 157.
Nischenfigur vom Zeughaus in Graz.

Im 16. Jahrhundert tritt der italienische Einfluß stärker hervor; jedoch wird die Würde und Ruhe der italienischen Kunst nicht erreicht, und übertriebene, oft theatralische Körperhaltung und äußerst manierierte Behandlung der Gewänder sind besondere Kennzeichen der nordischen, namentlich der deutschen Bildhauerkunst (Fig. 157).

Die Malerei zieht aus dem auf reiche Ausstattung gerichteten Zuge der Zeit den größten Gewinn. Die umfangreichen Aufträge in der Dekorationsmalerei, die Erfindung einer neuen, bedeutend vollkommeneren Technik durch die Oelmalerei und die durch die neuen graphischen Reprodukionsmittel lebhaft geförderte Verallgemeinerung der Kunst begünstigen die Entwickelung von Malerschulen, welche die von den tonangebenden Meistern eingehaltenen Kunstrichtungen pflegen und weiter ausgestalten. In der Frührenaissance erhält der ideale Inhalt der christlichen Tradition durch die Hinneigung zur Antike und Natur eine wesentlich läuternde Umwandlung. Im 16. Jahrhundert wendet sich die Malerei den Bildern des wirklichen Lebens zu, die in leuchtender Farbenpracht und plastischer Formenschönheit zur Darstellung gelangen. Die bedeutendsten Künstler Italiens sind: Der gelehrte und vielseitige Lionardo da Vinci, der kühne, ideenreiche und formgewandte Michelangelo, der unvergleichlich geniale Rafael Santi, ferner Tiziano Vecelli und Correggio. Im Norden sind es vor allem die deutschen Meister Albrecht Dürer und Hans Holbein d. J., die außerordentlich großen Anteil an der Entwickelung der Kunst genommen, und deren Werke, hervorgegangen aus einem staunenswerten Phantasiereichtum, festen künstlerischen Grundsätzen und vollendeter Technik, Marksteine bilden für die gesamte nordische Malerei.

Der Barockstil.

In derselben Zeit, in welcher in den mittleren Ländern Europas die Reformation die Gemüter aufs tiefste erschüttert und die heftigsten Religionskämpfe entfacht, in deren Gefolge der Wohlstand des Volkes gänzlich zerrüttet und jede künstlerische Thätigkeit lahmgelegt wird, erreicht das kirchliche Leben in Italien unter der Führung der „Gesellschaft Jesu“ eine ungewöhnliche Glanzperiode, die sich in einem eminenten Aufschwung der Kirchenbaukunst zu erkennen giebt und für die Fortentwickelung der gesamten Kunst von größer Bedeutung wird. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß die in klare und feste Regeln gefaßte Architektur der Renaissance, die auch minder phantasiereichen Künstlern gestattete, mit großen Meistern zu wetteifern, zu einer freien und unabhängigen Fortbildung drängte, und daß es schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts von den bedeutendsten Meistern, unter ihnen nicht zum geringsten Teile von dem genialen Michelangelo, als ein beengender Zwang empfunden wurde, sich ausschließlich in den ausgefahrenen alten Geleisen des strengen Stils zu bewegen. Ihnen kamen die auf Wirkung mächtiger Eindrücke berechneten Forderungen des kirchlichen Kultus sehr entgegen, und so entwickelten sie zunächst in der Kirchenarchitektur jene Kunstformen, welche als unausbleibliche künstlerische Folgerung mit Notwendigkeit aus der Spätrenaissance hervorgehen mußten, den Barockstil.

Der Name „Barockstil“, in der Regel zurückgeführt auf den portugiesischen Ausdruck barroco für schiefrunde, ungleich und seltsam geformte Perlen, enthält insofern eine Kritik der fraglichen Kunstform, als man mit „barock“ in der Regel eine Uebertreibung der Formgebung und Ueberladung

mit wunderlichem Schmuckwerk bis zum Verirrten und Verwerflichen bezeichnet, ein Nebenbegriff, der jedoch in unseren Tagen ebenso wenig mehr ernst zu nehmen ist, wie der des Wortes „gotisch“ in seiner ursprünglichen Anwendung auf die spätmittelalterliche Kunst. Denn der Barockstil hat, wie jede andere Kunstweise, seine innere Geschichte; in der Einzelform wie dem Gesamtbilde äußert sich eine intensive Lebenskraft, die in innigstem Zusammenhang steht mit dem allgemeinen Kulturleben und den herrschenden Geistesströmungen der Zeit. Daraus erklärt sich auch die stürmische Begeisterung, mit der seine Formen überall aufgenommen wurden und die ungemein schnelle Verbreitung, welche derselbe fast in allen Ländern gefunden hat.

Der Barockstil geht ebenfalls, wie die Renaissance, von Italien aus; in der ersten Hälfte der von ihm beherrschten Epoche steht der Kirchenbau im Vordergrund. Schon in dem von Maderna ausgeführten Langhaus der St. Peterskirche in Rom (eingeweiht 1626) offenbart sich ein auffallendes Abweichen von der bisherigen Formgebung; die Jesuitenkirche zu Rom wird aber zum eigentlichen Vorbild der zahlreichen großartigen Jesuitenkirchen, die mit ihrer mächtigen Kuppel und den wunderlichen an orientalische Pracht erinnernden Turmhauben heute noch das Wahrzeichen mancher Städte bilden (Fig. 158). Die Anlage derselben zeigt meistens die griechische Kreuzform mit einem verlängerten Hauptschiff, welches beiderseits tiefe Kapellen erhält. In dem gestrengen Ernst der Gesamtarchitektur äußert sich ein starkes Nachklingen der römischen Hochrenaissance. Größe der Erscheinung, monumentale Wucht und überraschende Wirkung bilden die Hauptgesichtspunkte der Architekten, daher das Bestreben, alle Einzelformen nur nach ihrer dekorativen Brauch-

barkeit zu verwenden und das Ganze zu höchster malerischer Wirkung zu steigern. Die Fassadenbildungen lassen zunächst eine ganz bedeutende Verstärkung der Gesimse in Höhe und Ausladung erkennen. Pfeilerartige Mauervorsprünge mit mächtigen, oft gekuppelten Pilastern, beleben die Mauerflächen, namentlich die Ecken stark betonend, und bewirken reiche Verkröpfungen in den Gesimsen. In der Regel sind die römischen Ordnungen in der bekannten Aufeinanderfolge verwendet (s. S. 58); statt der korinthischen Pilaster finden sich oft Hermen oder auch hermenartig nach unten verjüngte Pfeiler (Fig. 161) mit phantasievoll ausgeschmückten korinthischen Kapitälen. An den ionischen Pilastern fallen uns die niedrigen, stark gepreßten Kapitäle auf mit den schweren herabhängenden Voluten, denen üppige über das Halsband herunterhängende Blumen entquellen (vgl. Fig. 165). An den Fensterumrahmungen treten die geschweiften Profile stärker hervor; das Wohlgefallen an bewegten und gebrochenen Linien führt zu den Verkröpfungen der äußeren Rahmenglieder, wodurch die Fenster stark ausgeprägte sog. Ohren erhalten. Auch die Architravlinien treten aus ihrer Ruhe und weichen den Rundungen

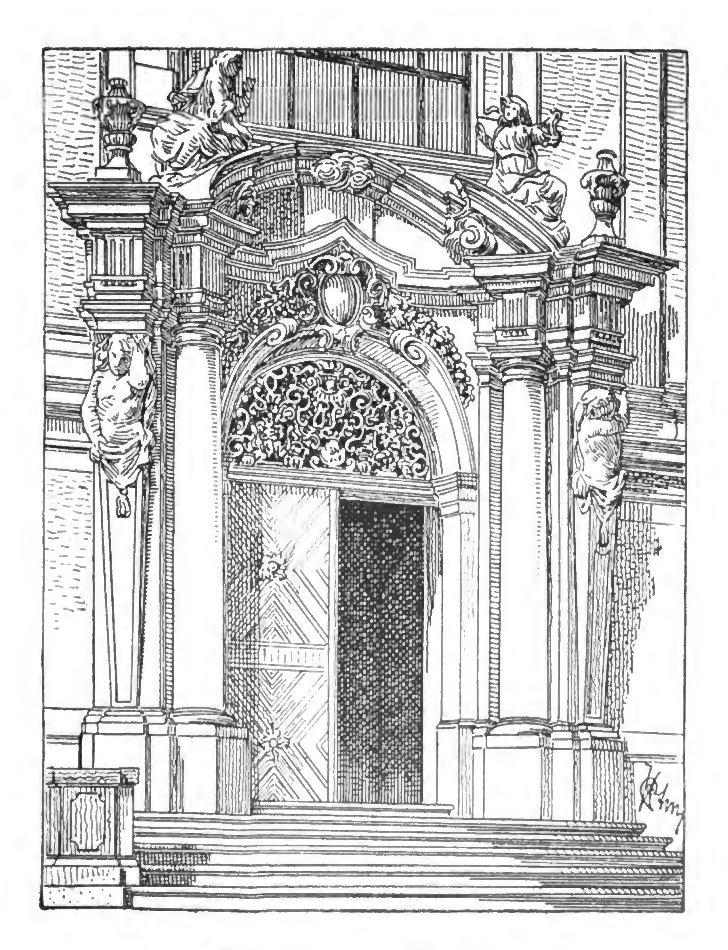


Fig. 158. Stift-Haug-Kirche Würzburg.

der Nischen und Fensteröffnungen aus. Bald wird das ganze Gesims in diese Schweifung mit inbegriffen, so daß schließlich die ganzen Baumassen in malerischer Bewegung erscheinen. An den Portalen (Fig. 159) werden die Säulen und Pfeiler gerne schräg nach außen vorgestellt und mit entsprechendem Gesimsaufsatz versehen, an dem die Verdachungen meistens in der Mitte durchbrochen werden für die Aufnahme von Heiligenstatuen. Reicher bildnerischer Schmuck an Figuren mit flatternden Gewändern (Fig. 167), pausbackigen Engeln auf Wolkengebilden, Sonnenglorien mit dem Monogramm Christi und dgl., findet sich in den Nischen, auf den Krönungen, Gesimsverkröpfungen und dgl. in ausgiebigster Verwendung und erhöht das monumentale Aeußere zu majestätischer Gesamterscheinung.

Dieselbe wird aber noch weit übertroffen durch die glänzende Ausstattung des Innenraums. Hier feiert der monumentale Dekorationsstil die höchsten Triumphe. Auf den mächtigen in den Ecken wiederholt verkröpften, von reich ausgebildeten ionischen, korinthischen oder kompositen Kapitälen gekrönten Pilastern der Innenwände ruht ein wuchtiges, stark ausladendes Kranzgesims, und darüber spannt sich die Decke, meist ein Tonnengewölbe, in welchem oft die Pilaster in pfeilerartigen Gewölbeverstärkungen fortgesetzt scheinen (vgl. Fig. 145). Ueber der Durchschneidung des Hauptschiffes mit dem Querschiff erhebt sich auf dem durch Pendentifs*) vermittelten als Zahnschnittgesims reich ausgebildeten Kuppelkranz die mächtige Kuppel, deren brillante Ausstattung den Mittelpunkt der Innendekoration darstellt. Balkonartig in lebhaften Schwingungen vortretende Emporen mit bauchigen Brüstungen, phantastisch aufgebaute Altäre mit elegant ge-

*) Pendentifs=sphärische Gewölbezwickel (s. S. 73).



Barock-Portal

(von der Ursulinen-Kirche in Prag).

Fig. 159.

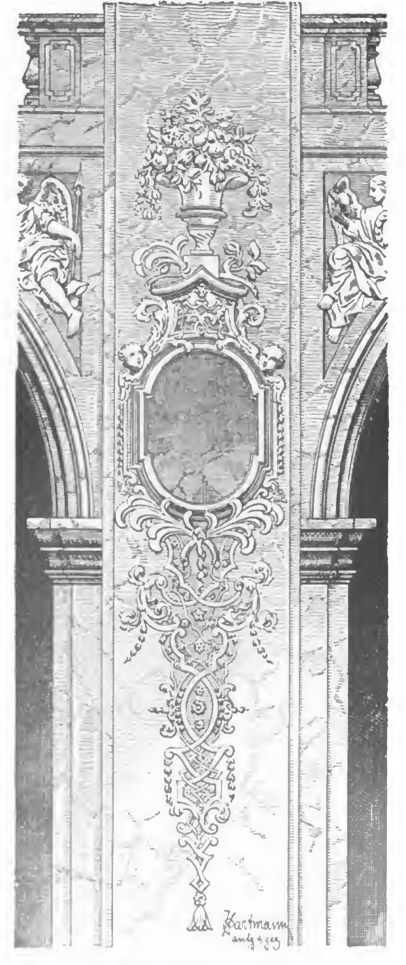
schwungenen Gesimsen durchbrechen auch im Innern die architektonischen Linien mit kühnen Kurven und malerischer Massenbewegung. Kartuschen (bauchige, von schwülstigen Voluten umrahmte Zierschilder), wulstartige Blatt- und Fruchtkränze, Muscheln und Akanthusblätter in üppig voller Modellierung bilden das ornamentale Schmuckwerk. Das ganze Innere mit den brillant ausgeführten Freskomalereien, den von leuchtenden Wolkengebilden umschwebten strahlenden Sonnenglorien über den Altären und der blendenden Farbenwirkung, die durch Verwendung von echtem verschiedenfarbigem Marmor und Stuck mit vergoldeten Ornamenten erzielt wird, erscheint uns in einer ungemein großartigen, feierlichen Pracht. Diese Kirchen repräsentieren uns einen malerischen Architekturstil, in welchem die Bauglieder der Hochrenaissance selbst als Dekorationsmotive erscheinen in freier, von den Gesetzen der Alten unabhängiger Umarbeitung. Derselbe charakterisiert die erste Periode des Barockstils, das sog. frühe oder bombastische Barock, den Jesuitenstil. Er beherrscht in Italien die Zeit von rund 1600 bis 1660 und findet dort seine ausgezeichnetsten Vertreter in dem schon genannten Maderna (1556—1639), Bernini (1589—1680), wohl der geschätzteste Künstler seiner Zeit, noch mehr Bildhauer, als Architekt und Borromini (1599—1667), der von dem bisherigen Formengesetz am weitesten abweicht, alles Geradlinige in Grund- und Aufriß sowie Detail nach Möglichkeit umgeht und in seinen späteren Werken schon die entwickeltste Stufe des ausgereiften italienischen Barockstils repräsentiert.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegt sich mit dem Schwergewicht der politischen Geschichte auch das der Kunstgeschichte nach den nördlichen Ländern. Frankreich

wird zum Mittelpunkt der Kunstpflege und erlebt im Zeitalter Ludwigs XIV. (1643—1715) eine ungewöhnliche Glanzperiode. Da Ruhmessehnsucht und die ideale Verherrlichung der politischen Macht die Haupttriebfeder bilden für die eifrige Förderung der Kunst, trägt dieselbe in den nun folgenden Epochen, welche die Franzosen mit den Namen ihrer Könige Louis quatorze, Louis quinze, Louis seize bezeichnen und die in Deutschland die Namen Barock-, Rokoko- und Zopfstil erhalten haben, einen rein höfischen Charakter. Durch die i. J. 1660 erfolgte Gründung der großen Staatswerkstätten, in welchen die Möbel, Teppiche und Bronzen für den Hof hergestellt werden, und zu deren Leitung die bedeutendsten Künstler der Zeit (der erste war Charles Lebrun) berufen werden, wird auch die ganze Kleinkunst von höfischem Einfluß durchdrungen. Die Volkskunst aber, die im Zeitalter der Renaissance so herrliche Blüten trieb, geht in der auf die großen Kriege gefolgten allgemeinen Zerrüttung einem völligen Verfall entgegen.

Ludwig XIV. beginnt, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Ludwig XIII., unter welchem das üppige italienische Barock gepflegt wird, mit einem strengen römischen Klassizismus, der sich aber von der Antike durch das Vordrängen des gesamten dekorativen Schmuckwerks unterscheidet und vor allem durch die breiten, reichverzierten Rahmen, die in das gesamte Gerüst der Innendekoration eingefügt werden und als bedeutsame Neuerungen erscheinen. In der Spätzeit Ludwigs XIV. tritt in dem fortgesetzten Streben nach möglichst wirkungsvoller Steigerung dekorativer Pracht eine dem spezifisch französischen Kunstgefühl entsprechende Fortbildung der Innendekoration hauptsächlich nach ornamentaler Seite hervor bei gleichzeitiger Verfeinerung der struktiven Glieder.

Der Künstler, welcher die Grundtypen für diesen entwickelten Stil Ludwigs XIV. geschaffen hat, ist Jean Bérain (1638—1711). An Stelle des schwulstigen Schmuckwerks der italienischen Spätrenaissance setzt er jenes bandartige Flachornament mit den graziösen linearen Verschlingungen, von welchen wir in Fig. 160 ein Beispiel geben, und welches die ausgereifte Stufe des französischen Barockstils charakterisiert. Die Vorliebe für dic Kurven bildet fortan den Grundgedanken für die Innendekoration, der mächtig zurückwirkt auf das Gebiet der Architektur. Kühne Linienzüge überspringen bald auch das tektonische

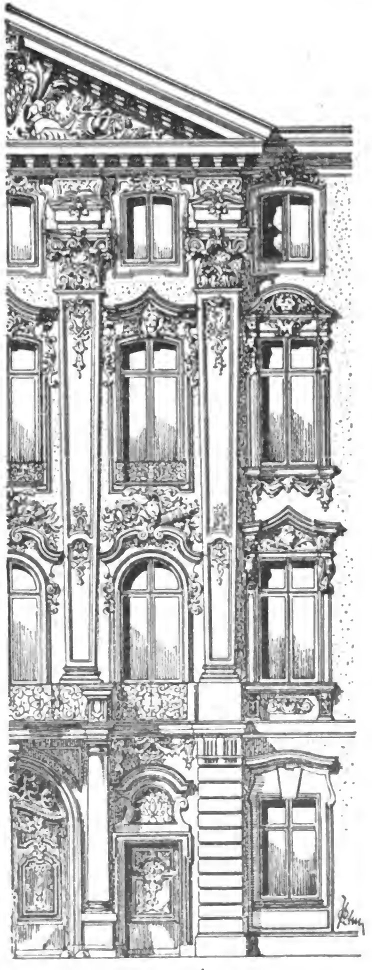


Pfeilerdekoration
aus der Wallfahrtskirche zu Walldürn
Fig. 161.

Gesetz, und in der Art und Weise, in welcher sich das klassische Ebenmaß denselben unterordnet, erkennen wir die einzelnen Entwickelungsstadien des Barockstils. Das späte Rokoko zeigt das gesteigertste Fortissimo in seinen äußersten Konsequenzen.

Bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts hatte sich das Barocco hauptsächlich in der Kirchenbaukunst entwickelt; nun aber tritt der Profanbau in den Vordergrund. Weltliche und geistliche Fürsten wetteifern in der Ausführung riesiger Paläste, in welchen das üppige und verschwenderische Leben der höchsten Stände einen unvergleichlich großartigen Ausdruck erreicht. Das Schloß zu Versailles (erbaut von den Architekten Levau, Hardouin Mansard und Robert de Cotte) bezeichnet den Ausgangspunkt für den gesamten Schloßbau des 18. Jahrhunderts und gilt fortan als das Ideal eines wahrhaft fürstlichen Palastes. Der Grundplan zeigt fast immer eine in riesige Länge ausgestreckte oder in Hufeisenform angelegte Flucht von Sälen, die sich an einen dominierenden Mittelsaal, welcher als solcher auch in der Außenarchitektur hervorgehoben ist, anreihen, und unter denen der Parade- und Audienzsaal, das Schlafzimmer mit dem prunkvollen Paradebett, der Thronsaal und das Spiegelzimmer und meistens auch ein langgestreckter Galeriesaal die bevorzugtesten Räume bilden. Die Gruppierung der Baumassen zeigt eine monumentale Auffassung und weitgehendste Rücksichtnahme auf lebendige malerische Wirkung und eine möglichst großartige Perspektive (vergl. Fig. 170), die mit Hilfe künstlicher Naturumgebung durch Anlage von Prachtgärten großartigsten Stils mit herrlichen Durchblicken auf Tempel, Ruinen, Kaskaden, Fontänen, Grotten und Bildwerk aller Art aufs höchste gesteigert wird. (Versailles, Schwetzingen, Nymphenburg, Veits-

Höchheim, Sanssouci u. v. a.). In den Grundrissen macht sich schon ein Eindringen der Kurven an den geschweiften Treppen, ovalen Sälen, abgerundeten Ecken und dgl. bemerbar. Die Fassadenbildungen weisen durchweg ein Zusammenraffen äußerer Pracht auf die Hauptpunkte auf. Nur der Mittelbau und die Eckrisalite zeigen allen Reichtum barocker Details; das übrige ist aber meist sehr einfach behandelt. Im allgemeinen weichen die massigen Gliederungen und starken Ausladungen der Gesimse des italienischen Barocco einer feineren und graziöseren Profilierung. Statt der Rustica finden sich im Erdgeschoß durchlaufende, tiefeingeschnittene Horizontalfugen, welche radial in die Fenster- und



Mittelrisalit des Palais Preysing München.

Fig. 161.

Thürbogen eingreifen. Im zweiten Stockwerk, in welchem sich die Räume für die eigentliche Hofhaltung befinden, erhalten der Mittelbau meist unkannelierte ionische Säulen mit den charakteristischen herabhängenden Voluten, die Risalite Pilasterstellungen, während die Zwischenflächen fast immer glatt sind. An den Fenstern werden die schwülstigen Rahmenprofile mit den Ohrenbildungen, die gewellten Friese und in kühnen Kurven sich bäumenden, geschweiften, verkröpften und durchbrochenen Verdachungen zur Regel (Fig. 161). Ueber dem Kranzgesims, meistens das römische Konsolengesims mit Zahnschnitt, läuft eine Balustradenbrüstungsgalerie hin, mit Postamenten, die von Statuen, Trophäen und Vasen gekrönt sind. Als Eindeckung gelangt das gebrochene sog. Mansardendach (so benannt nach dem französischen Architekten François Mansard) fast allgemein zur Anwendung (Fig. 170).

Das dankbarste Feld findet der Barockstil in der Dekoration der Innenräume. Schon beim Eintritt durch das Hauptportal empfängt uns eine festliche Pracht; denn die Vorräume hatte man glänzend ausgestattet, um die Gäste bei den Hoffestlichkeiten schon vor Eintritt in die eigentlichen Festsäle auf die zu erwartenden Eindrücke vorzubereiten. Und so entstehen in diesen Schlössern des vorigen Jahrhunderts Treppenhäuser, wie sie großartiger die Welt nie gesehen. Ungewöhnlich breite Marmorstufen mit reichverzierten Marmorbrüstungen, deren Postamente ausgesuchten bildnerischen Schmuck an Statuen, Vasen, Kandelaber für Beleuchtungskörper u. dgl. tragen, führen in doppelten Läufen hinauf in den oberen Treppenhausvorplatz, dessen Wände im monumentalen Dekorationsstil ungewöhnlich reich durchgebildet sind, und dessen Decke mit einem in über-

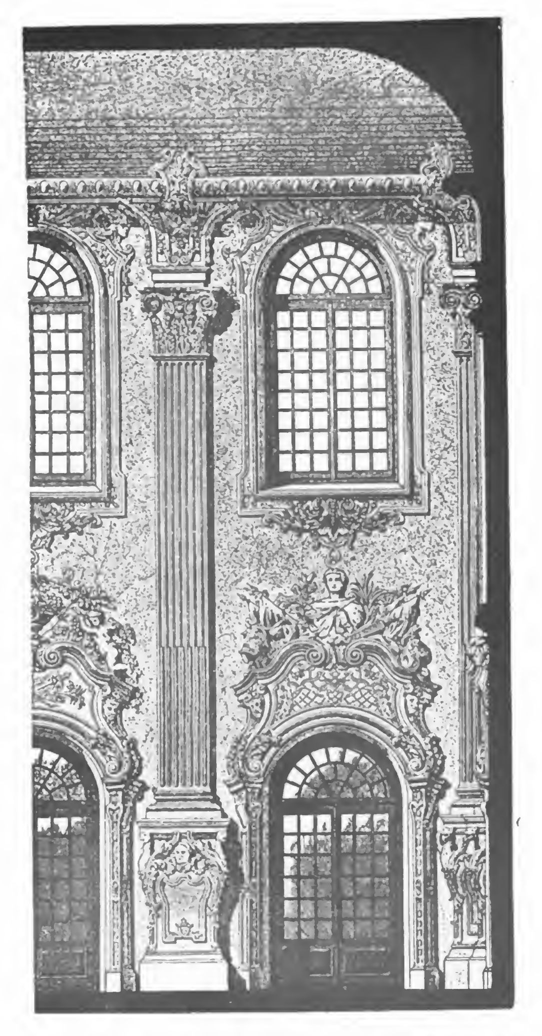


Fig. 162. Innendekoration vom Schlosse zu Schleißheim.

raschender Perspektive und den leuchtendsten Farben ausgeführten Riesengemälde geschmückt ist, so daß sie wie durchbrochen erscheint, wodurch der Eindruck der Großräumigkeit noch bedeutend erhöht wird.

Die Treppe führt in der Regel unmittelbar in den Hauptsaal. Auch hier finden wir (Fig. 162) durchweg eine vorwiegend monumentale Auffassung in der Dekoration durch Anwendung von vorgestellten Säulen oder von Pilastern im italienischen Barockstil mit reich umrahmten und durch Gemälde, Embleme und Kurvenornamente ausgefüllten Wandfeldern und einem prächtig ausgebildeten Gesims, über welchem eine große Voute (Eckausrundung, Kehle) den Uebergang in die mit farbenfrohen Gemälden geschmückte Decke bildet Ueppig geschwellte Kartuschen mit keck gerollten Umrissen, die fürstlichen Wappen, Kronen mit Namenszügen u. dgl. enthaltend, füllen die oberen Ecken und markieren die Mittellinien, von geradezu raffiniert modellierten plastischen Draperien behangen und anmutigen Genien oder Amorettenfigürchen umschwebt und begleitet von dem eleganten Linienspiel der reizvollen Kurvenornamente, die sich in der Voute hinschwingen. Als Material finden wir Marmor, echt und imitiert, Bronze (besonders an den Säulenbasen) und echte Vergoldung. Für die plastischen Wand-, Vouten- und Deckenverzierungen mußte man aber ein absolut gefügiges Material haben, und man fand dieses in dem Stuck, der denn auch in der flottesten Technik zur Anwendung gelangt und in den zarten, elfenbeinartigen Farbtönen und der reichen Vergoldung eine fürstliche Pracht erzeugt.

In den an den Hauptsaal angereihten kleineren Sälen und Wohnzimmern weicht das prunkhafte Pathos einer weitgehenden Rücksichtnahme auf Wohnlichkeit und Be-

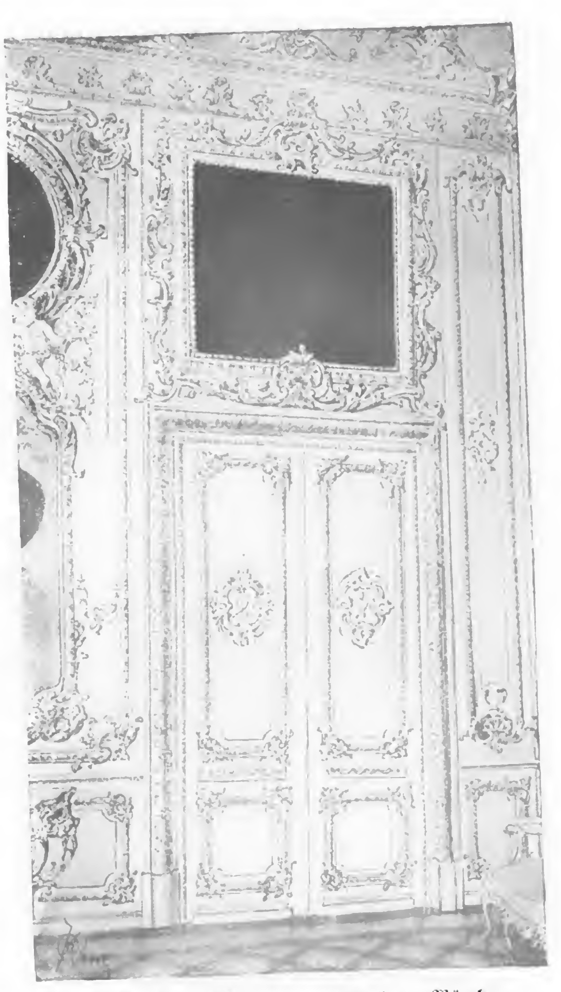


Fig. 168. Innendekoration im Schlosse zu Würzburg.

haglichkeit; hier finden wir den Bérain'schen Kurvenstil in seiner vollendetsten Schönheit. An Stelle der architektonischen Gliederung tritt das Rahmenwerk. Breite, reich mit Akanthusmotiven und Perlstäben verzierte Rahmen umkleiden die Thüren, Fenster und Spiegel und teilen auch die Wandflächen zwischen der Brüstungslambris und dem Gesims in Felder (Fig. 163), innerhalb deren sich nun eine vollständige

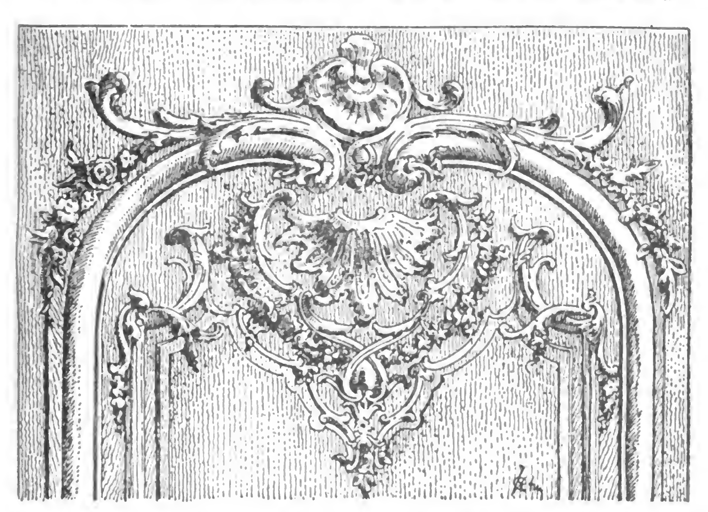


Fig. 164. Barock-Rahmenornament.

Rahmendekoration ausbildet. Parallel zu den Hauptrahmen laufen zunächst innere Zierleisten, die von schmalen Stucklinien begleitet werden, welche sich oben und unten, kühn um die Ecken herumschwingend, in dem viel verschlungenen Kurvengewebe der Füllungsornamentik verlieren. Bald wird auch die innere Zierleiste von der Bewegung erfaßt; die Längsrahmen derselben führen in gebrochenen Ecken oder

Rundungen in die Seitenrahmen über und lösen sich schließlich in den Mittellinien ganz auf, in Voluten endigend, die gegen einander schwingen, und aus denen sich das Ornament entwickelt, meist in Form von Palmetten in muschelartiger Behandlung und Laubmotiven, um welche sich zierliche Haupt- und Nebenlinien herumschwingen (Fig. 164). Zuletzt wird auch die äußere Rahme von der Bewegung ergriffen, und so entsteht allmählich jenes eigenartig belebte Rahmengeflecht, welches auch im Rokoko die Grundidee bildet. Das, was aber das Barock noch vom Rokoko unterscheidet, liegt in dem Festhalten der Gesamtdisposition an den Traditionen der Renaissance, der ausgiebigen Verwendung der Akanthusformen in den Rahmenverzierungen und der Ornamentik, der strengen Symmetrie und hauptsächlich darin, daß die Muschel noch als ein lose in die Ornamente eingesetztes, ihrer natürlichen Form entsprechendes Motiv erscheint. Auch die Gesimse bewahren noch, wenn sie auch häufig in der Vermeidung der ebenen Flächen an den Hängeplatten und Friesen und den abwechselungsreichen Kombinationen der Profilkurven äußerst frei behandelt sind, im großen ganzen den Charakter der Renaissance in einer dem Stil angepaßten dekorativen Umarbeitung (Fig. 165).

Der hervorragendste Repräsentant des französischen Barockstils ist außer dem schon genannten Jean Bérain Robert de Cotte (1656—1735), der vom Jahre 1699 an als Intendant der Bauten den maßgebendsten Einfluß auf die gesamte Bauthätigkeit erhielt.

In Deutschland hätte sich ebenfalls ein eigenartiger Barockstil aus der deutschen Spätrenaissance herausgebildet, wenn nicht der 30jährige Krieg die ruhige Fortentwickelung völlig abgebrochen hätte. Nach Beendigung desselben nimmt zwar

auch hier die Bauthätigkeit einen ungewöhnlichen Aufschwung sowohl im Kirchen-, wie im Profanbau; der ausländische, namentlich französische Einfluß, wird aber, wie im höfischen Leben überhaupt, so auch in der Kunst maßgebend, und so finden wir in den deutschen Kirchen und Schlössern italienische



Fig. 165. Gesimseck vom Zwinger in Dresden.

und französische Formen nebeneinander verwendet in meist reizvoller Verbindung mit dem der deutschen Kunst eigentümlichen Naturalismus. Prächtig ausgestattete Kirchen mit fein durchgeführten Stuccaturen im Bérein'schen Kurvenstil

finden sich in Ottobeuren, Fürstenfeld, Walldürn (Fig. 160). Für den Profanbau werden die unter dem Titel „der fürstliche Baumeister" i. J. 1711 von einem deutschen Künstler, Paul Decker, veröffentlichten Idealentwürfe von besonderer Bedeutung.

Wenn auch das deutsche Barock in den Händen weniger genialer Meister so manche bedenkliche Stilblüte zeitigt, so erreicht es doch da, wo sich ein besonders glänzendes Hofleben entfaltet, einen großartigen Ausdruck, namentlich in München, Dresden und Berlin. In München ist es Joseph Effner, der in der Ausstellung des Schlosses zu Schleißheim (erbaut 1684—1700) und gemeinschaftlich mit Cuvilliés in den reichen Zimmern der Residenz zu München und dem Schloß zu Nymphenburg einen außerordentlich zierlichen Barockstil voll sprudelnder Lebensfülle und bestechender Eleganz entwickelt. In Dresden errichtet unter August dem Starken der geniale Pöppelmann in dem Zwinger (erbaut 1711—1722), einen in üppigster Prunksaaldekoration gehaltenen Prachtbau, ein hochbedeutendes Denkmal eigenartigen deutschen Barockstils (Fig. 165 u. 166). Berlin erhält durch Schlüter's gewaltige Künstlernatur ein eigentümliches Gepräge; durch das Festhalten an strengem Klassizismus, an kraftvoller Gestaltung und massiger Fassadengliederung fallen seine Werke aus dem allgemeinen Rahmen der Zeit. (Zeughaus, Kgl. Schloß.)

In den übrigen Ländern zeigt der Barockstil keine wesentlichen Verschiedenheiten an der bereits besprochenen Formgebung, da ein überwiegender Einfluß der französischen Kunst fast überall zur Geltung kommt.

Die Bildnerei tritt wieder in enge Beziehung zur Architektur und bewegt sich durchweg in den von Bernini vor-



Fig. 166. Architekturstück vom Zwinger in Dresden.



Fig. 167. Marienstatue auf der alten Mainbrücke zu Würzburg.

gezeichneten Bahnen. An allen plastischen Schöpfungen, an Altären, Gartenfiguren, Monumenten u. dgl. ist in Gruppierung und Durchbildung des Ganzen und aller Teile die malerische Empfindung und dekorative Wirkung maßgebend, der sich die einzelnen Figuren unterordnen, die, stets in leidenschaftlicher Bewegung und üppigster Körperfülle gehalten, in der Behandlung ein feines Gefühl und eine staunenswerte Sicherheit zu erkennen geben (Fig. 167). Der größte nordische Künstler ist der schon genannte Berliner Meister A. Schlüter, der sich, wie in der Architektur, auch in der Bildnerei durch die tiefe Auffassung und lebensvolle, idealkünstlerische Darstellung seiner Figuren (die ergreifenden Masken sterbender Krieger am Zeughaus zu Berlin und das Reitermonument des großen Kurfürsten daselbst) ein bleibendes Denkmal in der Kunstgeschichte erworben hat.

Auch in der Malerei treten in dem Streben nach effektvoller Darstellung und prunkhafter Wirkung bei flottester Technik die Grundzüge des Barockstils hervor. Der Schwerpunkt der Malerei liegt jedoch im 17. Jahrhundert nicht in Italien, Frankreich oder Deutschland, sondern in den Niederlanden und Spanien, wo die ganze Lebensfülle einer großen Kunst zur Entfaltung gelangt. Wir nennen hier von den zahlreichen niederländischen Meistern nur den genialen Rubens, der in der Komposition seiner Gemälde unübertroffen dasteht, Rembrandt, den berühmten Maler des „Helldunkel", und van Dyck, den geistvollen Bildnismaler und ausgezeichneten Kolorist, von den Spaniern Velazquez und Murillo. In Frankreich gelangen in dieser Periode N. Poussin und Claude Lorrain zu bedeutendem künstlerischem Ruhm. Die deutschen Meister des 17. Jahrhunderts ahmen durchweg die Niederländer und Franzosen nach.

Die Kleinkünste gelangen in der Herrschaft des Barockstils, namentlich in der zweiten Periode desselben, bei dem nur auf das Prunkhafte und die dekorative Ausgestaltung des Lebens gerichteten Zuge der Zeit zu einer wunderbaren Blüte. Da für das Kunstgewerbe die französischen Staatswerkstätten von entscheidender Bedeutung werden und hier sich dieselben Vorgänge äußern, die für die Architektur epochemachend sind, können wir auch in der Kleinkunst alle Wandlungen des Stils verfolgen von der Spätrenaissance bis zum vollendeten Kurvenstil Ludwigs XIV., die wir im bisherigen schon behandelt haben (Fig. 168).

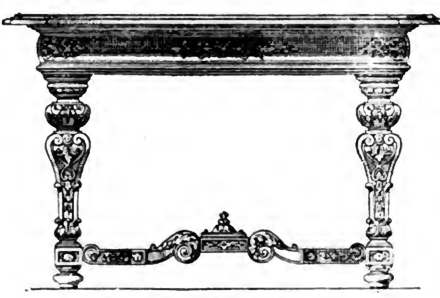


Fig. 168. Tisch im Barockstil.

Der ganze Entwickelungsgang der zweiten Periode des Barockstils von 1680—1715 kennzeichnet ein fortgesetztes Zurückdrängen des konstruktiven Prinzips zu Gunsten der Dekoration und Ornamentik, und auf dem eigentlichen Höhepunkt angelangt, bildet er die Uebergangsstufe zum Rokokostil.

Der Rokokostil.

Unter Ludwig XIV., dem glänzendsten Repräsentanten des absoluten Königtums, der wie kaum ein zweiter Herrscher unmittelbar eingriff in das gesamte Kunstleben einer großen

Nation, wirkte noch in der Spätzeit, während das Ornament und die Dekoration zu üppigster Fortbildung drängten, der einstige strenge Klassizismus nach, eine Richtung, die dem frömmelnden Zuge des greisen Monarchen entsprach, und die in Frankreich einer freien Entfaltung der nun übermütig gewordenen Künstlerlaune, so wie sie sich seit langem in Italien unter dem Einfluß Borrominis und seiner Nachfolger Geltung verschaffte, gewisse Grenzlinien zog. Mit dem Tode des Königs (1715) fallen auch diese weg, und der gewaltige Umschwung, welcher sich von nun an in dem wilden Uebermute und dem völligen Umschlag der Sitten in Staat und Gesellschaft zu erkennen giebt, findet auch in der Kunst ein treues Spiegelbild und führt zu einer neuen Kunstform, die zunächst während der Regentschaft für den unmündigen Thronfolger (1715—1723) ein eigentümliches Gepräge erhält (Stil Regence), sich aber schon nach einem Decennium zum Stil Ludwigs XV. (Louis quinze) ausreift. In Deutschland hat der letztere allgemein den Namen Rokoko erhalten, abgeleitet von „Rocaille“ d. i. Muschel- und Grottenwerk, welches in der neuen Formenwelt eine große Rolle spielt; die Regence macht sich hier nur als ein weniger ausgesprochener Uebergangsstil bemerkbar, so wie er z. B. in den reichen Zimmern der Kgl. Residenz zu München und der Baden- und Pagodenburg im Nymphenburger Garten zur Erscheinung kommt.

Der leitende Architekt der Regence ist der Hofbaumeister des Regenten, Gilles-Marie Oppenort, der in Rom seine Ausbildung erhielt, und dessen Werke unmittelbar an die des Bernini und Borromini anknüpfen. Durch ihn machen sich in der französischen Architektur die Anregungen des italienischen Barocco, die sich unter Ludwig XIV. stets in ge-

wissen Schranken bewegten, nochmals geltend. Mit einer ausgesprochenen Freude an kräftigen plastischen Gliederungen, in deren leidenschaftlichen Schwingungen allmählich ein völliger Bruch mit dem bisher noch eingehaltenen Klassizismus sich kundgiebt, beginnt Oppenort im Vollgefühl souveräner künstlerischer Kraft den Kurvenstil der Spätzeit Ludwigs XIV. aufs höchste zu steigern. Dadurch, daß er denselben aber auch seiner bisherigen Fesseln noch entkleidet, geht die ur-

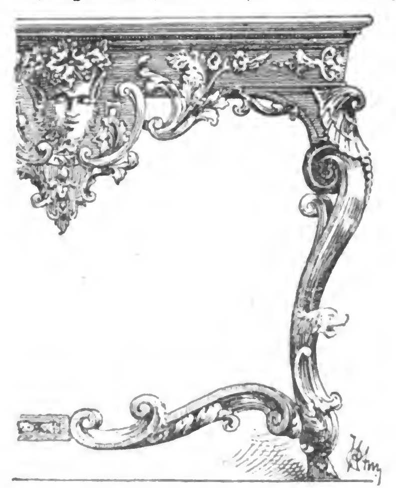


Fig. 169. Tisch im Stil der Regence.

sprüngliche Gestalt der Architekturteile verloren; nicht nur die Gesimse, sondern auch die tragenden Glieder erscheinen nach und nach als ausschließlich schmückende Motive, in deren äußerer Formgebung die statische Aufgabe fast nur noch angedeutet ist. Infolge dessen verschwinden aber auch alle kräftigen Formen derselben; sie werden immer schwächer und lösen sich schließlich ganz auf, nur noch ein zierliches Gerüst

bildend in dem leicht beweglichen Fluß des Rahmenwerks und der Ornamentik. In den Thüren und Wandbekleidungen weichen die bis dahin noch vorherrschenden geometrischen Umrisse einer elastisch geschweiften Linienführung. Auch im Ornament verschwinden die arabeskenartig eingeflochtenen geraden Linien; die Kurven selbst verlieren ihre Elasticität, werden weicher, ungezwungener und erscheinen schließlich nur noch als ein lockeres Geringel, welches an den Berührungspunkten lose zusammengehalten wird. Das Akanthusblatt verliert ebenfalls seine bisherige Form; es wird zu einem langgezogenen, schilfartigen Blatt, an welchem der ursprüngliche Blattschnitt fast nicht mehr erkennbar ist. Die Muschel ist ein bevorzugtes Element; Oppenort und die Meister der Regence verwenden sie aber noch als einzelne Schalen lose in das Ornament eingelegt, und darin liegt noch das charakteristische Merkmal der Regence. Denn mit der Umgestaltung der Muschelform zu einem die Grundlage des ganzen Ornaments bildenden schnörkelhaften Dekorationsmotiv treten wir in den neuen Formenkreis Ludwigs XV.

Stellen wir zur Vergleichung der seit der Spätrenaissance eingetretenen Stilwandlungen als besonders bezeichnendes Beispiel die in Fig. 153, 168, 169 u. 174 dargestellten Tischformen einander gegenüber, so ergiebt sich, daß der Renaissance-Tisch durch die ausgeprägte Einzeldurchbildung dessen, was getragen wird, und der Stützen und die Formen der letzteren das konstruktive Prinzip voll zum Ausdruck bringt. Am Tisch im Barockstil sehen wir schon ein Zurückweichen des gesetzmäßigen Aufbaues, ein Eindringen Bérain'scher Kurven in Fußform und Ornamentik und ein Vordrängen des dekorativen Schmuckwerks. Am Tisch der Regence (Fig. 169), geraten die Füße schon in lebhafte Schwingungen, und auch

der Fries ist bereits von der Bewegung ergriffen. Die immerhin noch erkennbare Scheidung in Stützen und Oberbau, sowie der Blattschnitt charakterisieren noch den Uebergangsstil. Beim Rokokotisch (Fig. 174) ist aber diese Scheidung verschwunden; Tischfuß und Fries sind nur ein Stück, welches aufgelöst ist in einem in den launigsten und kühnsten Linienzügen gehaltenen Ornamentwerk, aus welchem sich auch der letzte Rest des struktiven Gedankens vollends verflüchtigt hat.

Die von den Meistern der Regence befolgten Bestrebungen gelangen etwa mit dem Jahre 1725 zur völligen Reife, und mit diesem Zeitpunkte beginnt in Frankreich der **Stil Louis XV.**, das eigentliche **Rokoko**. Der schöpferisch hervorragendste Künstler dieser Epoche ist Aurèle Meissonier, ein Goldschmied aus Turin, der schon von seinen Zeitgenossen als der eigentliche Erfinder der spezifischen Rokokoformen betrachtet wird. Dieselben kommen fast ausschließlich auf dem Gebiete der Innendekoration und Kleinkünste zur Erscheinung. Für die Außenarchitektur werden keine neuen struktiven Elemente mehr hervorgebracht; für sie bedeutet der Eintritt des Rokokostils eine Rückkehr zur Einfachheit und meist eine Ernüchterung, die namentlich in der späteren Zeit des Rokoko einen ausgesprochenen und meist beabsichtigten Kontrast hervorruft zwischen der trockenen Fassadenbildung und der prunkvollen inneren Ausstattung. Der Rokokostil ist eben kein eigentlicher Baustil mehr; er ist eine Kunstform für die dekorativen Künste, die unter seiner Herrschaft ihre eigenen Wege gehen und ihre höchsten Triumphe feiern.

In der Anlage der Fürstenhöfe und Lustschlösser sind in der Rokokozeit dieselben Rücksichten maßgebend wie in der vorhergehenden Epoche. Die Fassaden erhalten, um die damals

Fig. 170. Gartenfassade des Residenzschlosses zu Würzburg (von Balthasar Neumann).



für die Außenarchitektur geforderte „vornehme Einfachheit“ zu erzielen, in Ermangelung neuer Mittel ein durch graziöse und anmutige Behandlung verfeinertes, geläutertes und meist abgeschwächtes Barock oder auch einen schlichten, ruhigen Klassizismus mit wohlgeformten, horizontal durchgehenden Gesimsen, etwas reicherem Mittelrisalit mit Balkonen und Terrassen, an welchem nur der Giebel mit dem fürstlichen Wappen und der Krone, bisweilen noch in kühnen Kurven geschwungen, zum Ausdruck festlicher Pracht sich erhebt (Fig. 170). Nicht selten sind alle barocken Anklänge vermieden, und nur in der Aufnahme ornamentaler Details an den Portalen, Fensterumrahmungen und Pilastern kennzeichnet sich noch das Rokoko. In den meisten Fällen zeigt das ganze Aeußere eine flache, kühle und schmucklose Behandlung.

Erst im Innern empfangen diese Bauten ihren künstlerischen Wert. Hier setzt das Rokoko an Stelle der pompösen Pracht eine kokette Grazie, in der sich eine ungebändigte aber auch elegante und verfeinerte Lebenslust in bestechendem Glanze ausspricht. Die Grundidee der von dem Barocco und der Regence überkommenen Einteilung der Wandflächen durch Pilaster und Rahmen wird beibehalten; allein die struktiven Glieder, die kräftigen Leisten des Barocco, werden schwächer und zierlicher und erhalten schließlich selbst organisches Leben, indem sie sich auflösen in eine eigenartige Ornamentik, die weder Blatt, weder Band noch Figur ist, sondern als eine bis dahin unbekannte Verflüchtigung der Formen erscheint.

In diesem Ornament des Rokoko liegt eigentlich der Inbegriff des ganzen Stils. Denn in allen bisher betrachteten Stilarten war das Ornamentale stets nur eine dem Struktiven untergeordnete, schmückende Zuthat; hier zeigt es

sich aber als ein selbständiger alle Glieder beherrschender Organismus, in dessen duftig leichten Zierformen sich selbst die architektonischen Motive verlieren. Die Grundlage dieses Ornaments erscheint als ein weicher bildsamer Stoff, der in der eigenartigen Wellung der Muschelfläche mit ihren Perlenreihen und dem zackigen Saum nach den Hauptzügen des Ornaments in die Ebene ausgebreitet oder in die Vertiefungen geknetet wird, über das Rahmenwerk wuchert und sich an demselben hinschlängelt, in seinen Endigungen im zartesten Relief verschwindend. Ein geradezu übersprudelnder Naturalismus verleiht demselben seinen besonderen Reiz: Langgezogene Schilfblätter wachsen, die Rahmen begleitend, aus dem Ornament heraus oder gehen direkt in die Muschelform über; natürliche Blumen in anmutigster Gruppierung als leichte, zierliche Guirlanden, lose Zweige mit flatternden Blüten winden sich aus den Muscheln, füllen die Ecken und umschlingen die Rahmen; spielende Wasser, Tropfsteingebilde, entfaltete Flügel fügen zierlich sich ein in den leichten, beweglichen Fluß des märchenhaft phantastischen Formengebildes. Die staunenswerte Phantasie der Künstler, die ungemeine



Fig. 171. Rokoko-Ornament.

Leichtigkeit des Schaffens, die sich in diesem Ornamentwerk zu erkennen giebt, zwingt uns unsere Achtung und Bewunderung ab. In elegantem, graziös kokettem Vortrag ist alles freihändig während des Auftrags modelliert; denn das Rokoko gestattet keine Wiederholung, kein mechanisches Abformen. Hier suchen wir vergebens nach Regel und Gesetz; alles erscheint uns als unmittelbar hervorquellender Ausfluß einer



Fig. 172.

blühenden, launenhaften und überreichen Kunstphantasie. Und doch ist diese Regellosigkeit nur eine scheinbare; denn das Rokoko duldet so konsequent wie nur irgend eine abgeklärte Kunstweise nichts Fremdes in sich; alle seine Einzelformen sind stilistisch klar und bestimmt ausgeprägt. Es ist nicht gut möglich, die Entwickelung derselben in anschaulicher Weise

zu kennzeichnen; in Fig. 171 und 172 bringen wir aber einige besonders charakteristische Einzelheiten und die Verwendung derselben als Flächendekoration zur Darstellung.

Dieses Rokokoornament nimmt nun das die Wandfelder umschließende Rahmenwerk vollständig in seinen Bann. Die bis dahin schon mannigfach geschwungenen Leisten werden in den geschmeidigsten Kurven ein- und auswärts gebogen, umschlingen sich oben und unten und meistens auch in der Mitte zu Ornamentfeldern zusammen, indem die einzelnen Rahmenprofile an den Endigungen sich aufrollen und unmittelbar in das Muschel- und Blumenwerk einflechten (Fig. 173). Die Rahme bildet also nicht mehr die struktive Einfassung des Ornaments, sondern ein mit diesem völlig verwachsenes Dekorationsmotiv. Die Innenflächen derselben bleiben fast immer glatt oder erhalten höchstens Trophäen, Embleme oder figürlichen Schmuck; nur kleinere Felder werden bisweilen mit dem schon im Barockstil verwendeten netzartigen Gitterwerk mit aufgesetzten Rosetten übersponnen.

Bei dieser Entwickelung der inneren Formen mußte bald die Symmetrie des Ornaments aufgegeben werden; die Unsymmetrie, die von Meissonier von vornherein gefordert wurde, wird allmählich zur Regel. In der Verwendung des Ornaments bleiben die Franzosen noch durchweg symmetrisch; die späteren deutschen Künstler verbannen aber auch hierin die Symmetrie unbedingt, bewahren aber immer ein gewisses groteskes Gleichgewicht, welches die wogenartig anschwellenden Massen in den ihnen angewiesenen Rahmen hält (Fig. 173).

In der Hauptdisposition des dekorativen Schmuckwerks sind nur noch die Rücksichten auf malerische plastische Gliederung maßgebend. Nur die großen

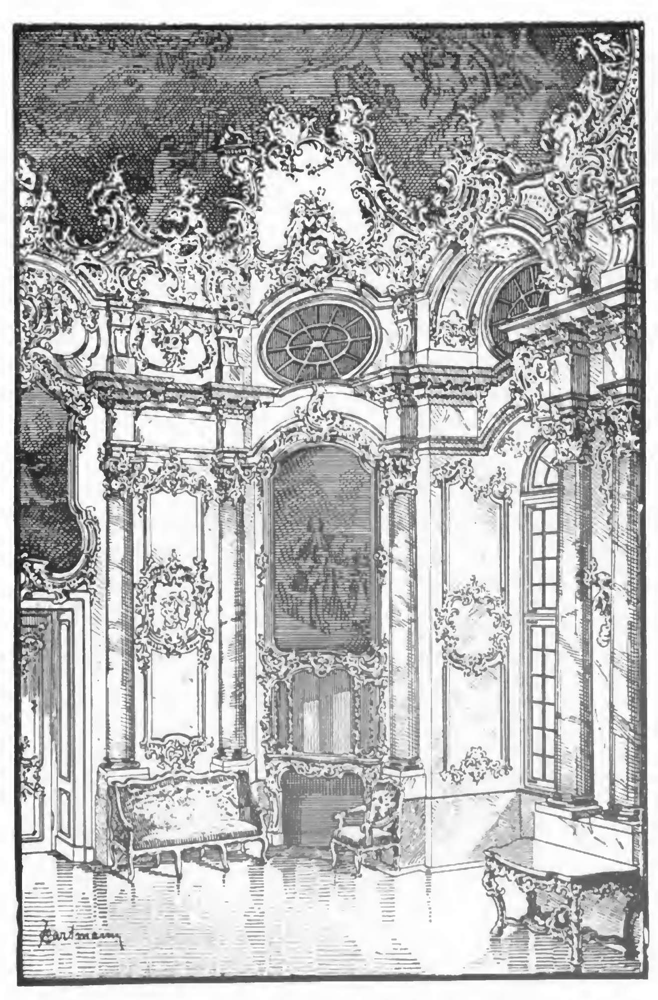


Fig. 173. Hauptsaal im Schlosse zu Bruchsal (von Balthasar Neumann).

Prunk- und Festsäle erhalten noch rein dekorativ behandelte Säulen und Pilasterstellungen (Fig. 173); in den kleinen Sälen und den Zimmern herrscht das Rahmenwerk vor. Fast in allen Räumen werden die von den senkrechten Wänden gebildeten Ecken abgerundet. In den Zwischenflächen ist durch die Thüren und Fenster und die in den Mittelachsen angeordneten großen Spiegel und Gemälde die Einteilung in Felder gegeben, die nun die bereits betrachtete Rahmenornamentik erhalten. Die Trennung der Wand von der Decke wird immer unmerklicher; die Gesimse treten zurück, erheben sich über den Rundungen und Mittelachsen und flechten sich in die Kartuschen ein, die aus jenem plastischen Stoffgebilde vollständig zur Muschel umgeformt werden. In der den Uebergang zur Decke vermittelnden Voute spielen die Stuckornamente in freiem kühnem Schwung in die Decke hinein; reizend modellierte Kinderfigürchen treiben hier mit Blumen und Emblemen der Wissenschaften und Künste, der Jagd und Fischerei ihr munteres Spiel. Die Plafonds selbst erhalten perspektivisch gemalte Kuppeln oder zierliches, um eine weitstrahlige, muschelartig behandelte Rosette geschlungenes Netzwerk, dessen äußerste Endigungen sich meist in den Voutenstuccaturen verlieren. So ist selbst die Decke einbezogen in das den ganzen Raum umspannende üppige Rahmengeflecht. Nicht nur im einzelnen, auch in großen Zügen ist alles Plastische lebendig bewegt, flatternd wie im Winde. Und doch erhalten diese Räume durch die hellen, elfenbeinartigen Farbentöne auf den Grundflächen, von denen sich die Rahmenprofile und Ornamente in weiß, Silber oder Gold und die Blätter und Blüten manchmal in zarter, naturalistischer Bemalung nur sanft abheben, eine verhältnismäßig ruhige und vornehme Grundstimmung.

Für die übrige Inneneinrichtung werden die bildenden Künste und alle Kleinkünste in den Dienst der fürstlichen Pracht gestellt. In der Bildnerei bleiben die Werke des schon genannten italienischen Hauptmeisters Bernini, die alle etwas Rauschendes, effektvoll und leidenschaftlich Bewegtes an sich haben und oft eine überraschende Naturwahrheit erreichen, vorbildlich für die gesamte figürliche Plastik der Rokokoepoche (Fig. 167). Auch die Malerei paßt sich ganz dem Geist des Rokoko an und findet in den Franzosen Watteau und Boucher, in deren Gemälden sich die Leichtfertigkeit der damaligen vornehmen Gesellschaft wiederspiegelt, und dem Venetianer Tiepolo ausgezeichnete Vertreter. Mythologische Stoffe, Jagd- und Schäferidyllen bilden die beliebtesten Motive. Die Dekorationsmalerei greift zu den raffiniertesten Mitteln; um eine täuschende Wirkung hervorzurufen, läßt sie oft an den großen Deckengemälden die Malerei unmittelbar in die Bildnerei übergehen, indem von den Figuren am Rande einzelne Teile, Gliedmaßen, Gewänder, Draperien und dgl. plastisch modelliert werden, während der übrige Teil in kühnen Uebergängen auf die ebene Fläche gemalt wird. — Textilkunst und Stickerei erfreuen sich eifrigster Pflege seitens der Fürsten; die kunstvollen Gobelins, d. s. von Hand gewirkte, ganze Gemälde darstellende Teppiche und wunderbare Seidentapeten finden in den kleineren fürstlichen Gemächern für den Bezug von Wandflächen an Stelle von Stuccaturen mit Vorliebe Verwendung. Das erst vor kurzem erfundene Porzellan, welches alle Formen willig annimmt und deshalb ein geradezu ideales Material für das Rokoko bildet, wird technisch und künstlerisch zur höchsten Vollendung gebracht. Auch für die mit den großartigsten Aufträgen bedachte Silber-

und Goldschmiedekunst erweisen sich die Rokokoformen besonders dankbar. Die überall zu Tage tretende Liebhaberei an exotischen Erzeugnissen, chinesischen Nippsachen, japanischen Lackmalereien und dgl. führt zu ausgiebiger Verwendung der Intarsia aus fremdländischen Hölzern an Thüren und Böden und namentlich an dem gesamten Mobiliar; die Tische, Kommoden, Schränke, Uhren. u. s. w. zeigen nicht nur reiches

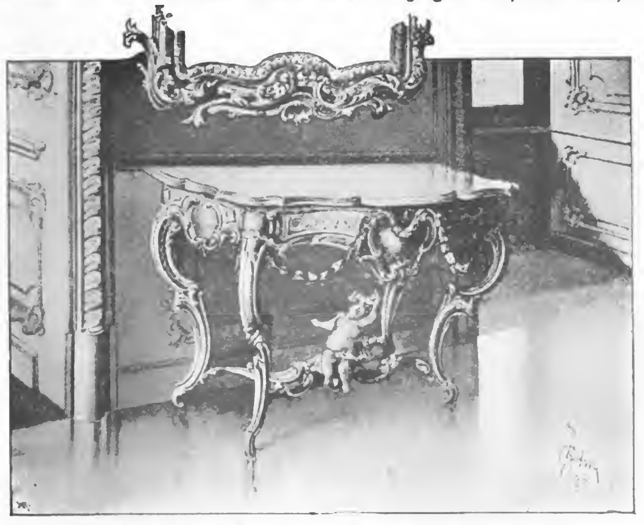


Fig. 174. Rokoko-Tisch vom Schloß zu Würzburg.

ornamentales Schnitzwerk nach dem Vorbild der Stuccaturen, sondern auch alle Stützen, alle Kanten und selbst die Flächen in kühnen Schweifungen (Fig. 174). Die Pracht wird noch erhöht durch Verwendung von fein ciselierter, vergoldeter Bronze, mit der die Kanten, Füße und dgl. gefaßt sind. Unter den vielen übrigen Zweigen des gesamten Kunstgewerbes,

welches in der Rokokozeit den Gipfel seiner Blüte erreichte, wollen wir nur noch die Schmiedekunst erwähnen. Es ist geradezu erstaunlich, mit welchem Formengefühl und technischen Können die Kunstschlosser der damaligen Zeit die

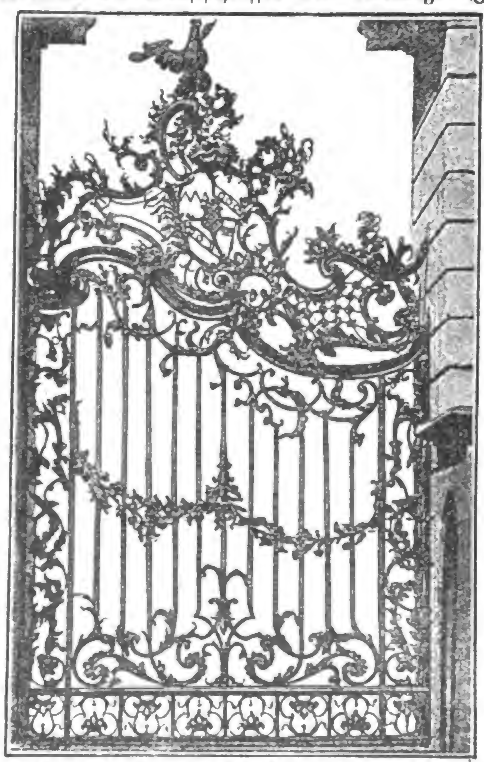


Fig. 175. Thor vom Kgl. Hofgarten zu Würzburg.

zierlichen Rokokoformen in das harte Eisen hinein trieben, als wäre es ein Material so bildsam und gefügig wie weiches Wachs (Fig. 175 und 176). Was sie an zahlreichen Gitter-

werken und Prachtthoren geleistet haben, gehört zum Schönsten von allem, was je die Kleinkunst hervorgebracht.

Der Rokokostil beherrschte in Frankreich die Zeit von etwa 1725—1750, in Deutschland die von 1725—1770. Als die bedeutendsten Architekten des französischen Rokoko gelten Robert de Cotte, welcher von uns schon bei Betrachtung des Barockstils erwähnt wurde, und der sich wohl des weitgehendsten Rufes als königlicher Baumeister erfreute; der ebenfalls schon genannte Meissonier und Germain Boffrand, der in den Dekorationen des ehemaligen Hotel Soubise (jetzt National-Archiv) das glänzendste Muster des ausgereiften französischen Rokoko geschaffen hat.



Fig. 176. Detail vom Prachtthore in Würzburg.

In Deutschland nahm die Bauthätigkeit nach dem 30jährigen Kriege einen ganz ungewöhnlichen Aufschwung, so daß den Baumeistern reichlich Gelegenheit gegeben wurde, das nachzuholen, um was man während demselben zurückgeblieben war. Das deutsche Rokoko stellt im allgemeinen eine Verschmelzung der Stilformen Louis XV. mit dem italienischen späten Rokoko dar, bei außerordentlich reicher, naturalistischer Behandlung des gesamten Ornamentwerks. Es hat sich nicht, wie in Frankreich, aus einer streng klassischen Vorschule entwickelt; man zeigte sich deshalb für die auffallendsten Neuerungen besonders empfänglich und übernahm dieselben in der dorten erst später zur Geltung kommenden

freiesten Auffassung. Vielleicht haben die deutschen Künstler des Rokokostils die Feinheit und zierliche Detaildurchbildung des französischen Rokoko nicht ganz erreicht; aber in Bezug auf Reichtum und Eleganz haben sie dasselbe fast noch überboten. Die Amalienburg im Park von Nymphenburg bei München von Fr. Cuvilliés, das Lustschloß Sanssouci von G. Knobelsdorf, das von Schlaum erbaute Schloß Brühl bei Bonn zählen unter andern zu den vorzüglichsten Leistungen des 18. Jahrhunderts. Der bedeutendste Baumeister des deutschen Rokokostils und vielleicht der größte Baumeister seiner Zeit ist aber der Architekt der baulustigen Gräflich Schönborn'schen Familie, Balthasar Neumann, dessen gewaltige Künstlernatur im Kirchen- und Profanbau eine fast unglaubliche Thätigkeit entfaltet, und dem wir in der Kirche zur Vierzehnheiligen bei Bamberg, dem fürstbischöflichen Schlosse zu Bruchsal und dem unvergleichlich großartigen Residenzschlosse zu Würzburg wohl die herrlichsten Schöpfungen des deutschen Rokokostils zu verdanken haben (Fig. 170, 172, 173, 175).

In den übrigen Ländern bleibt die Bauthätigkeit in der Epoche des Rokoko hinter Frankreich und Deutschland erheblich zurück. Italien kommt über das von ihm entwickelte nationale Barocco nicht hinaus; die Niederlande entfalten überhaupt keine große Bauthätigkeit mehr, und in England bedeuten die Denkmale dieser Periode kaum mehr als eine Nachahmung der französischen und deutschen Vorbilder.

Der Zopfstil (Stil Louis XVI).

Der Herrschaft des Rokokostils war kaum ein Menschenalter beschieden. Die rein höfischen Kunstformen desselben, denen jede Wurzel im Volkstum fehlte, die eine Verein-

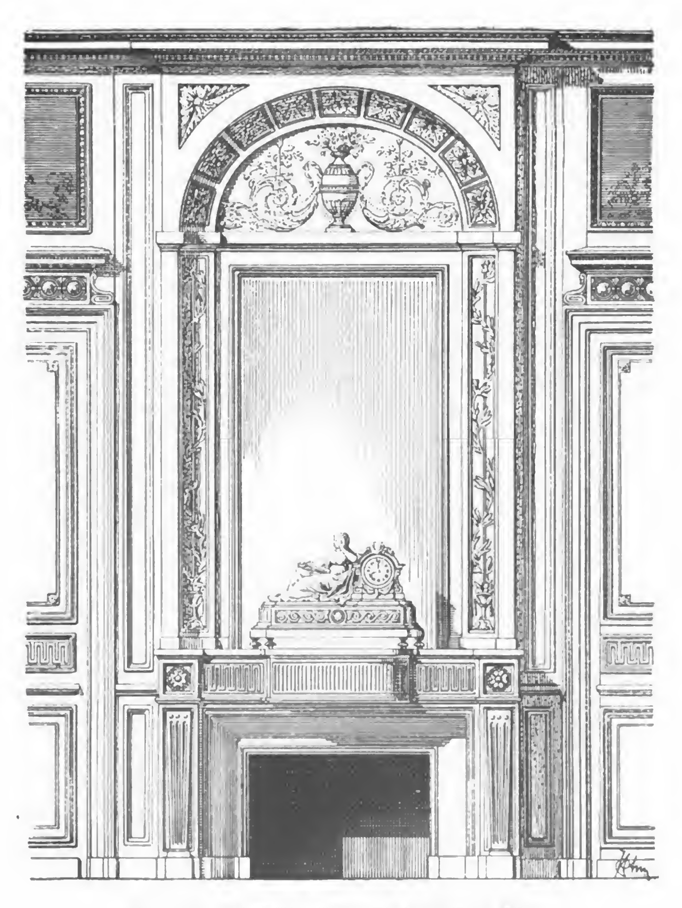


Fig. 178. Innendekoration im Stil Louis XVI.

fachung nicht ertrugen, ohne zur Nüchternheit und Blasiertheit herabzusinken, forderten schon von Anfang an den Widerspruch der aus dem Volke hervorgegangenen Künstler heraus und förderten unter diesen eine mächtige, gegen den üppigen Stil der Fürstenwohnungen gerichtete Bewegung, die in dem energischen Streben nach Wahrheit und Natur die Wiederbelebung der Antike sich zum Ziele setzte und so einen neuen Klassizismus ins Leben rief, der neben dem Rokoko sich entwickelte und allmählich immer weitere Kreise um sich zog. Derselben kamen Ereignisse zu Hilfe, denen damals die ganze gebildete Welt ihr höchstes Interesse entgegenbrachte: Pompeji und Herkulanum waren entdeckt; die hellenische und römische Antike wurde aufs neue von den Gelehrten als eine unvergängliche Form echt künstlerischer Gestaltung gepriesen, und die Ueberzeugung, daß dieselbe jeder andern Kunstform vorzuziehen sei, bemächtigte sich bald aller Gebildeten.

Unter diesen Einflüssen machte sich in Frankreich schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Architektur und Dekoration ein Abwenden von dem Formenreichtum des Rokoko bemerkbar — eine mit dem Niedergang des höfischen Glanzes parallel laufende Erscheinung, — und um 1760 ist dasselbe schon vollständig überwunden. Dieser rasche Umschlag kennzeichnet so recht die allgemeine Uebersättigung und Erschlaffung, die auf den ungeheuren Kraftaufwand in der Rokokozeit gefolgt ist. Da dieser Klassizismus jedoch von keiner frischen geistigen Bewegung vorbereitet war, sondern hauptsächlich eine Umkehrung der bis dahin geltenden Prinzipien bedeutet, erreicht er nur eine schwächliche, unverstandene Anlehnung an die Antike. Den bewegten Baumassen setzte man „große Ruhe des Gefühls“, der malerischen Gruppierung gesetzmäßige Erscheinung gegenüber; die freie Künstler-

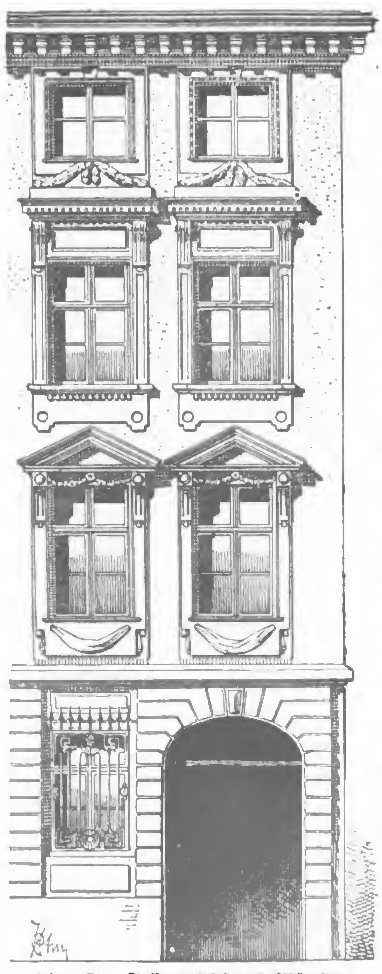


Fig. 177. Fassadenstück aus München. (Zopfstil. Ende des 18. Jahrh.).

phantasie mußte der strengen Schulrichtigkeit weichen, die Kurvenliebe in Architektur und Dekoration der geradlinigen Steifheit. Es ist wieder eine Zeit gekommen, in welcher der Begriff „Schönheit“ durch rein sachliche Erwägungen mit Gesetz und Regel genau umschrieben wird:

Die Fassaden erhalten wieder geradlinige, antike Gesimse, an denen jede Verkröpfung ängstlich vermieden wird; freistehende Säulen oder Halbsäulen tragen die Gebälke; die strenge dorische Säule mit meist unkanneliertem Schaft und stark ausgeprägtem Triglyphengesims erfreut sich besonderer Beliebtheit. Wie die Fenster im allgemeinen durchgebildet werden, ist an Fig. 177 ersichtlich. Alle äußere Dekoration wird auf ein geringes Maß beschränkt.

Die Nischen und die großen Voluten an den Kirchenfassaden verschwinden, und wo letztere noch beibehalten werden, sind sie in rechtwinkelig nach Art der Mäander gebrochene Endigungen umgewandelt.

Im Innern wird diese pedantische Einfachheit zu einer kalten Nüchternheit. Die Formen der äußeren Steinarchitektur werden auf die Innendekoration übertragen, in welcher streng antikisierende Säulen oft ganz zusammenhangslos als Träger von Vasen u. dergl. Verwendung finden. Die Einteilung der Wandflächen in Felder wird beibehalten; die aus dünnen



Fig. 179. Ornament im Stil Louis XVI.

Leisten mit antiken Ziergliedern gebildeten Rahmen erhalten aber stets symmetrische Anordnung und im einzelnen rechteckige, kreisrunde oder ovale Grundformen (Fig. 178). Die Innenflächen der Wandfelder werden wieder mit Ornamenten und figürlichem Schmuck, Amoretten, Geniengruppen, Trophäen mit antikisierenden Schilden und Helmen, Stillleben u. dgl. gefüllt; an Stelle der Kartuschen treten kreisförmige oder elliptische Medaillons, die mit Palmwedeln und Schleifen aus knitterigen Bändern dürftig geschmückt sind.

Im Ornament bilden Blumenkränze — meist steife

Lorbeerwulste — und leichte Draperien, die zwischen Rosetten im Bogen aufgehängt werden, die charakteristischen Motive (Fig. 182 u. 184). Das Akanthusblatt erhält einen eigenartigen Blattschnitt, der in den langgezogenen, löffelartigen Blätterformen an die römisch-korinthischen Kapitäle erinnert. Palmwedel und naturalistisch behandelte Blumen, namentlich dünnblätteriger Lorbeer, Rosen, Epheu und Weinlaub erscheinen in den Füllungen, an Bronzebeschlägen u. dgl. als häufig verwendete Zierformen (Fig. 179 u. 180).



Fig. 180.
Akanthusornament.
(Stil Louis XVI).

Am Mobiliar kommen die für die Architektur geltenden Grundsätze noch lebhafter zum Ausdruck. Alle Formen werden vereinfacht und dem praktischen Bedürfnis angepaßt. Der rein konstruktive Aufbau und die Rückkehr zur geraden Linie bewirken in der Gesamterscheinung eine gewisse Annäherung an die Renaissance (Fig. 181); durch das Festhalten an den starren Architekturformen der Antike und die nahezu sklavische Nachbildung ihrer Zierglieder (Kanneluren, Mäander, Wellenbänder u. dgl.), sowie durch das ornamentale Schmuckwerk erhält jedoch die Inneneinrichtung einen höchst eigentümlichen Charakter (Fig. 178 u. 182). Ueberall begegnen wir den zopfartig gewundenen Kränzen, mit denen fast alles verhängt ist, den anspruchslosen Medaillons, den umflorten Urnen, abgebrochenen Säulen, den Uhren mit Sensenmännern und allerlei wehmütigen Emblemen, in denen sich die auf den Sinnenrausch und das frivole Leben der vorhergehenden

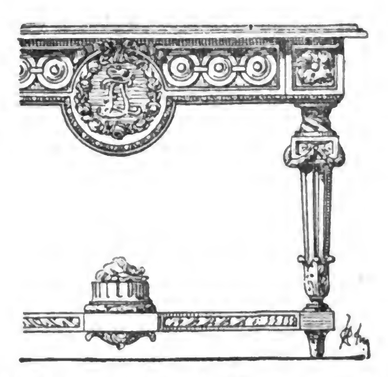


Fig. 181. Tisch im Stil Louis XVI. (Schloß zu Würzburg).

Epoche gefolgte Sentimentalität in sprechender Weise offenbart. So endete das Rokoko, das mit einem aufs höchste gesteigerten Fortissimo eingesetzt hatte, auch in der Innendekoration mit einer Nüchternheit, die noch nicht dagewesen war.

Erst um 1775 bahnte sich eine Wendung zum Besseren an. Die neuen Stilformen klärten sich bis dahin nach und nach ab; an Stelle der gesetzmäßigen Uebertragung der Antike trat der freie künstlerische Sinn, durch welchen die bisher

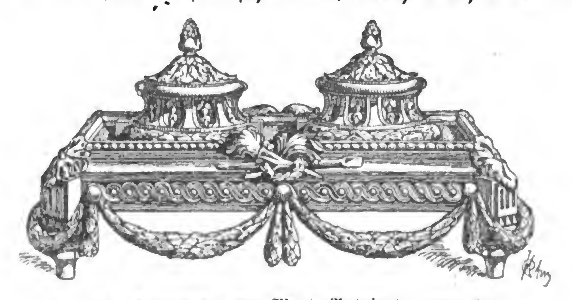


Fig. 182. Schreibzeug der Marie Antoinette (aus Bronze).

noch schwerfälligen und unverstandenen Formen geläutert und dem stets auf das Elegante und Graziöse gerichteten französischen Kunstgefühl entsprechend verfeinert wurden. Dieser entwickelte Stil Ludwigs XVI. erreichte eine eigenartige und durchaus nicht reizlose Dekorationsweise, die vielleicht noch manches Trockene und Nüchterne an sich hat, jedenfalls aber auch eine sehr vornehme Wirkung ausübt (Fig. 178 u. 182). Aber kaum war dieselbe ausgereift, da brach auch schon die Revolution herein, die in wildem Hasse gegen alles Höfische auch dem letzten der drei Königsstile, dem „Zopfe", sein Ende bereitete.

In Deutschland kommt der Klassizismus durchschnittlich erst ein Jahrzehnt später zur Erscheinung. Die Traditionen der Kunst erhalten sich hier hartnäckiger als in Frankreich. Zwar machen sich schon von 1755 an in Architektur und Dekoration antikisierende Neigungen geltend; dieselben äußern sich aber fast nur in der Wiederaufnahme der klassischen Bauglieder und ihrer Zierformen, geradliniger Gesimse und Rahmen, Vereinfachung des Ornaments und vielfach auch Rückkehr zu barocken Verzierungen. Das Rokoko behält jedoch, namentlich in der Ausschmückung kleinerer Räume, das Uebergewicht, bis es etwa um 1770 vollends verschwindet. Freilich können diese Grenzen nur in sehr bedingtem Maße gezogen werden; denn Deutschland fehlt eine tonangebende Zentrale in der Kunstpflege und infolge dessen auch die Einheitlichkeit in der Entwickelung der Kunst. Nur an den Fürstensitzen bemerken wir, besonders im Mobiliar, einen engen Anschluß an die französischen Vorbilder; im Kirchen- und Privatbau entsteht aber jene steife und nüchterne und im vollen Sinne des Wortes traurige Verbindung der antiken Bauglieder mit dem Stile Louis XVI. und

meist völlig entarteten Barock- und Rokokoformen, welche wir hauptsächlich unter dem bezeichnenden Namen „Zopfstil" verstehen (Fig. 183). Gegen Ende des 18. Jahrhunderts tritt der französische Einfluß in Architektur und Kleinkunst etwas stärker hervor. Derselbe führt jedoch hier zur Langeweile. Die Architektur hat sich total erschöpft.

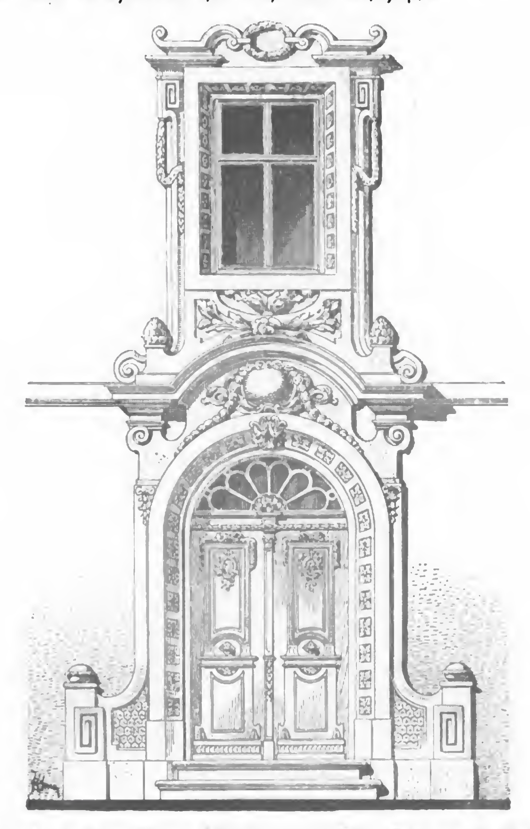


Fig. 183. Fassadenstück aus Würzburg (Zopfstil. Ende des 18. Jahrh.)

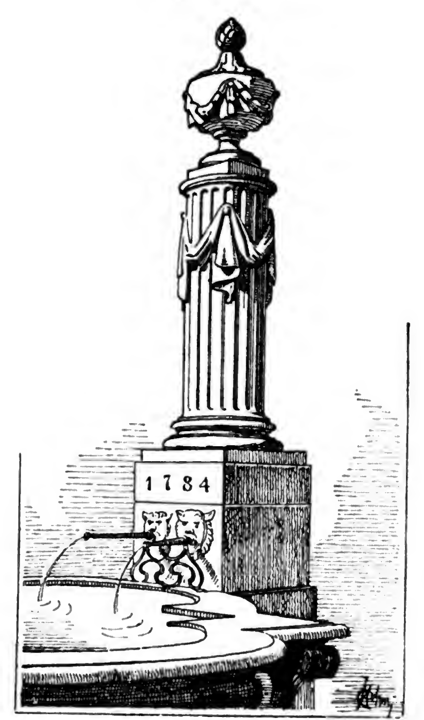


Fig. 184. Brunnen aus Basel (Stil Louis XVI).

Die Plastik und Malerei zeigen ein erfreulicheres Bild; auf sie übt das Streben nach reinen klassischen Formen eine läuternde Wirkung aus. Das Kunstgewerbe und die Kleinkünste gehen aber infolge gänzlicher Ermattung der Phantasie unaufhaltsam ihrem völligen Ruin entgegen.

Von den in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fallenden Kunstbestrebungen der übrigen Länder kommt nur noch England in Betracht, wo sich einerseits ein eigener

Klassizismus im Sinne des Palladio entwickelt, in mannigfacher Annäherung an den Stil Louis XVI., anderseits in der Wiederbelebung der mittelalterlichen Formen die ersten Vorläufer entstehen für die Romantik des 19. Jahrhunderts.

Der Empire-Stil.

Nachdem der unglückliche König Louis XVI. auf dem Schafott geendet hatte, um Buße zu thun für die Sünden seiner Väter, kam über Frankreich eine Zeit der heftigsten politischen Wirren und Umwälzungen, in der von einer ruhigen Fortentwickelung der Kunst keine Rede sein konnte. Erst als die Schreckensherrschaft gestürzt war und Napoleon Bonaparte sich die königliche Gewalt angeeignet und begonnen hatte, Staat und Gesellschaft nach dem Vorbild der einstigen römischen Republik zu organisieren und ein Kaiserreich zu gründen von der Größe und Macht des römischen Weltreiches, da wurde auch die Pflege der Kunst wieder aufgenommen. Die von dem neuen Cäsar errichteten Bauwerke großen Stils beginnen mit einer unmittelbaren Nachahmung der römischen Antike (der Triumphbogen des Carrousel ist eine Kopie des Septimus-Severus-Bogens in Rom, die Vendomesäule eine solche der Trajanssäule, die Magdalenenkirche und Börse sind Nachbildungen der römischen Tempelarchitektur). Die kleineren Bauten knüpfen an die Stilformen Louis XVI. an, gelangen aber bald zu einer neuen Ausdrucksweise, in der das Streben nach reinen klassischen Formen noch stärker hervortritt, als in dem klassizistischen Zopf des vorigen Jahrhunderts. Jedoch führt dieses Streben nicht etwa zu einem tieferen Verständnis der Antike, sondern zu einem Rückfall in einen falschen Klassizismus, der sich in der zusammenhangslosen und rein äußerlichen Uebertragung

der antiken Formenelemente auf Architektur und Innendekoration zu erkennen giebt.

In den Fassaden tritt die Vorliebe für die schwerfälligen dorischen Formen in fast aufdringlicher Weise zu Tage; den dorischen, meist unkannelierten Säulen begegnen wir schon an den Portalen, denen gerne eine Säulenhalle mit Giebel vorgebaut wird. Für die Fenster wird, namentlich

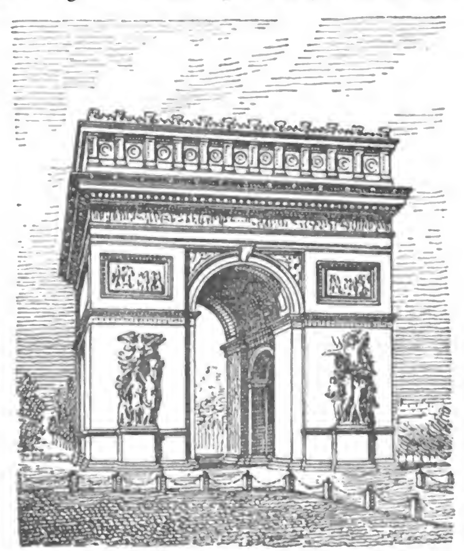


Fig. 185. Arc de l'Etoile in Paris.

im ersten Stock, der römische Rundbogenschluß mit den entsprechenden Gliederungen besonders häufig verwendet. Die Gurtgesimse treten zurück; an den Hauptgesimsen werden die römischen Formen des Konsolengesimses bevorzugt. Eine hohe Attika und ziemlich steile, streng durchgeführte Giebel bilden die obersten Fassadenbekrönungen. Die Mauerflächen

bleiben kahl oder werden durch Halbsäulen und leichte Quaderung etwas belebt. Figürliche und ornamentale Dekoration finden wir nur sehr sparsam verwendet; außer den römischen Ziergliedern, großen Rosetten und steifen Lorbeerkränzen und -Guirlanden begegnen wir nur noch antikisierenden Reliefplatten, die vertieft eingesetzt werden, vasenbildartigen Reliefffriesen und jenem typischen Empireornament, von welchem wir in Fig. 189 ein Beispiel geben. Der für diesen Stil bezeichnendste Bau ist der Arc de l'Etoile in Paris, welcher unter Napoleon „zum Ruhme der großen Armee" durch Chalgrin errichtet wurde (Fig. 185).

In der Innendekoration offenbart sich ein besonderes Interesse an der Dekorationsweise des Altertums. Hier finden wir treue Kopien der pompejanischen Wandmalereien, die jedoch, weil ein ganz veränderter Maßstab zu Grunde gelegt ist, oft nur von dürftiger Wirkung sind. In Malerei und Plastik erinnern Siegestrophäen, Adler, Lorbeerkränze u. dgl. an die Napoleonischen Kriege, Pyramiden, Kapitäle mit Lotosblumen und Sphinxen an den Feldzug des Kaisers in das Land der Pharaonen. Auch chinesische Einflüsse machen sich bemerkbar. Die Disposition des Ganzen zeigt den Stil Louis XVI. mit gesuchter Annäherung an die römische Antike. Der Mangel an individueller Künstlerphantasie erzeugt eine eigentümliche Trockenheit und Kälte, welche noch erhöht wird durch eine auffallende Farbenscheu, die jedes wärmere Kolorit zu meiden scheint. Fast alles ist weiß, und wo noch Gold verwendet wird, tritt es in derber Breite auf.

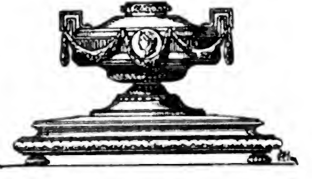


Fig. 186.
Vase im Empirestil.

Das **Ornament** des Empire unterscheidet sich von dem des Stils Louis XVI. hauptsächlich dadurch, daß neben den auch hier in erster Reihe vorkommenden naturalistischen und stilisierten Laubkränzen, Draperien und Bandschlupfen noch die antiken Palmetten verwendet werden, oft gebildet aus mageren Akanthusblättern, ferner Rosetten in reichster Auswahl, sich kreuzende Fackeln, Widderköpfe, Vasen mit mäanderartig gebrochenen Henkeln (Fig. 186) und namentlich auch die ägyptischen Dekorationsmotive, Sphinxe u. dgl. Das dünne Blattwerk, die durchsichtigen, dürftigen Guirlanden heben den Naturalismus des Empire von dem Louis XVI. ab (Fig. 187).

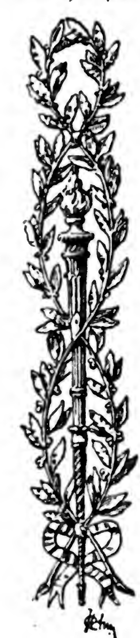


Fig. 187. Füllungs-Ornament (Empire).

Die **Möbel**, gewöhnlich aus lackiertem Mahagoniholz gefertigt, zeigen eine unmittelbare Uebertragung der antiken Architekturformen in steifem, rein konstruktivem Aufbau. Die Tischfüße und sonstigen Stützen sind vierkantige Pfeiler oder Säulen, letztere oft schwarz lackiert, mit Kapitäl und Basis aus vergoldeter Bronze (Fig. 188). Die Flächen der Kastenmöbel bleiben meist glatt und erhalten, wie auch alles übrige Mobiliar, nur aufgesetzte zierliche Metallbeschläge und Bronzeornamente, die durch ihre feine, streng in antikem Sinne behandelte Ciselierung oft einen hohen künstlerischen Wert haben und mit Recht unsere volle Bewunderung erregen. Der Gesamteindruck bleibt aber hinter dem Wert der Bronzen in der Regel sehr erheblich zurück. Die Empiremöbel zeigen wohl eine aparte Kunstweise und erreichen vielleicht auch in mancher Beziehung, auch wenn sie

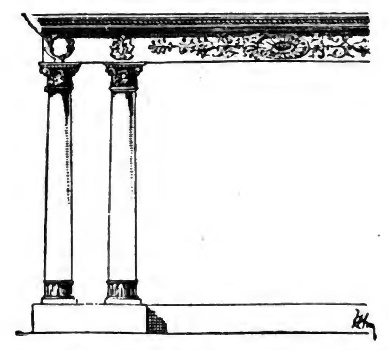


Fig. 188. Empire-Tisch aus dem Schlosse zu Würzburg.

nicht in fürstlichen Wohnungen stehen, einen vornehmen Eindruck; aber jenen Standuhren aus Alabastersäulen mit dem armseligen friesähnlichen Auffatz aus dünnem Messingblech und traurigen Genien, die das Empire wohl am treffendsten charakterisieren, und in denen sich die unzulängliche Auffassung der Antike am sprechendsten zu erkennen giebt, wird man kaum mehr als ein rein kunsthistorisches Interesse entgegenbringen können.

Man glaubte damals gewiß, daß man sich streng in den Bahnen der Antike bewege, und doch hat man sich kaum einmal schwerer gegen dieselbe versündigt, wie gerade hier; denn es fehlt diesen unverstandenen Nachbildungen der tiefe Geist der Antike, die rein organische Entwickelung der Formen,

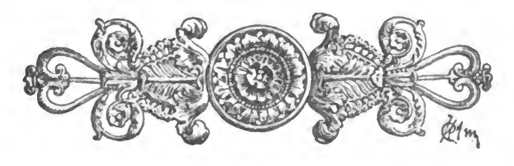


Fig. 189. Bronzeornament (Empire).

das bis ins kleinste abgeklärte Verhältnis des Ganzen zu den einzelnen Gliedern und vor allem das fein entwickelte Kunstgefühl, das der Antike die wunderbare Vollendung gab. Das Empire ist eben der Stil eines Usurpators, der seine hervorstechendsten Charakterzüge, den völligen Mangel an Idealismus, die nahezu absolute Gefühllosigkeit, die kälteste Berechnung und seine eigensinnige Willenskraft mit gravierendem Stempel auch seiner Kunst aufdrückte. Die Benennung dieser Kunstweise nach ihrem Beherrscher als Napoleon-, Imperial- oder Kaiserstil ist deshalb nirgends so gerechtfertigt wie hier. Napoleon wollte denselben zum Welt-

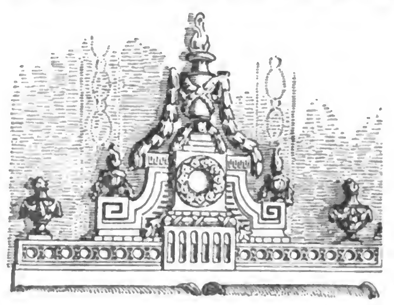


Fig. 190. Aufsatz von der Bettstelle Napoleons im Schlosse zu Würzburg.

stil erheben und fand auch in den von ihm abhängigen Ländern, namentlich in Deutschland, willige Nachahmer. Allein nur in der Innendekoration und dem Mobiliar gelangt derselbe zu nachhaltigerem Einfluß; für die Architektur ist die Zeit seiner Entwickelung und Einwirkung zu kurz. Denn der Empirestil überdauert das Kaiserreich nicht lange; der nunmehr erwachende Neuklassizismus und Romanismus des 19. Jahrhunderts machen dieser nüchternsten aller Kunstweisen ein **Ende**.

Die Stilrichtungen im 19. Jahrhundert.

Das Bild, welches das Kunstleben im Anfang des 19. Jahrhunderts und insbesondere nach dem Zusammenbruch des französischen Kaiserreichs darbietet, ist ein keineswegs erfreuliches. In Frankreich hatte die Revolution nicht nur mit der höfischen Macht, sondern auch mit der höfischen Kunst gründlich aufgeräumt, ohne daß für dieselbe dem Volke auch nur einigermaßen ein Ersatz geboten worden wäre. In Deutschland hatten die napoleonischen Kriege und ihre Nachwirkungen das wenige, um was sich die deutsche Volkskraft seit dem 30jährigen Kriege erholt hatte, vollends zerstört. Die Kunst, die im Schoße des Volkes keinerlei Pflege mehr fand, geriet in eine beispiellose Versumpfung, in der schließlich jede ästhetische Empfindung abgestumpft wurde und ein schonungsloser Vandalismus sich breit machte, von dem die unbarmherzig zugeputzten Stuccaturen und Schnitzereien und die mit weißer Kalk- oder himmelblauer Leimfarbe übertünchten Wandgemälde uns heute noch ein trauriges Zeugnis geben. Nur Italien, das sich nie so weit von den Bahnen der Antike entfernt hatte, blieb seiner angestammten nationalen Kunst treu und wurde zu einer Art neutralen Zone, nach welcher bald wieder, wie einstens, die nordischen Künstler ihre Wallfahrten unternehmen sollten, um hier aufs neue Vorbilder zu suchen für die Regeneration der so tief heruntergekommenen Kunst ihres Heimatlandes. Da aber das Stilgefühl und Stilbewußtsein der großen Masse völlig abhanden gekommen war, dauerte es geraume Zeit, bis die Notwendigkeit einer solchen überhaupt erkannt und der Ruf nach Neubelebung der Kunst ein allgemeiner wurde. England, das schon im Ausgang des 18. Jahrhunderts mit seinem Klassizismus treffliche Erfolge erzielte, gab ein an-

regendes Beispiel, das allmählich befruchtend zurückwirkte auf den Kontinent.

Es waren verhältnismäßig wenige, aber hochbedeutende Männer, die in der Erkenntnis, daß nur an Hand der Antike ein glücklicher Pfad für die Gewinnung einer neuen, zeitgemäßen Kunstrichtung gefunden werden könne, im Dienste erleuchteter und kunstliebender Fürsten einen Neuklassizismus ins Leben riefen, der gerade in Deutschland glänzende Vertreter fand: In Berlin ist es K. Fr. Schinkel, der mit feinem Sinn und wahrhaft künstlerischer Begeisterung die hellenischen Kunstformen auf die Werke der modernen Baukunst übertrug (Museum, Schauspielhaus zu Berlin), in München der in ähnlichem Sinne wirkende Leo von Klenze (Ruhmeshalle in München, Walhalla bei Regensburg), in Dresden und Wien Gottfr. Semper, neben Schinkel wohl die bedeutendste Schöpferkraft der neueren Zeit, in dessen Bauwerken (Theater in Dresden, Museum und Burgtheater zu Wien, Polytechnikum zu Zürich) die italienische Hochrenaissance in neuem Gewande und edelster Durchbildung erscheint.

Diesem Neuklassizimus, der auch in anderen Orten, namentlich in Karlsruhe und Stuttgart (Fr. Weinbrenner bezw. C. Leins) hervorragende Vertreter fand, erwuchs jedoch bald ein heftiger Widerspruch in einer Partei, welche im Anschluß an die romantischen Bestrebungen in der Litteratur Fühlung suchte mit der mächtigen religiösen Bewegung und dem neuerwachten religiösen Geiste. Von ihr wurde die Wiederbelebung der christlich-mittelalterlichen Stile als höchstes Ideal gepriesen und gleichzeitig durch sehr bedeutende Denkmale in der Praxis verwirklicht: In Deutschland von F. von Gärtner in München, K. W.

Hase in Hannover, J. F. Eisenlohr in Karlsruhe, Fr. v. Schmidt in Wien. Nach denselben Prinzipien wirken in Frankreich Viollet-le-Duc, in England Ch. Barry und W. Pugin. So gehen also bis tief in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Baukunst klassische und romantische Stilrichtungen neben einander her, ohne daß es einer derselben gelungen wäre, sich ein bleibendes Uebergewicht zu erwerben und tiefer in das Volksleben einzudringen.

Die Bildnerei verdankt der Wiederaufnahme des Klassizismus einen neuen Aufschwung. Die rein dekorative Plastik des Barock und Rokoko mit den oft bedenklich gesteigerten Formen und der vor allem aufs Effektvolle gerichteten, rein äußerlichen und manieristischen Behandlung hatte sich schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts überlebt. Die veränderte Zeitströmung, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Baukunst den epochemachenden Umschlag hervorrief, ergriff auch die Bildnerei; man strebte wieder nach einem tieferen Inhalte und strengen, reineren Formen nach dem unvergleichlichen Vorbild des klassischen Altertums. Dieser Neuklassizismus der Bildnerei, der vorherrschend blieb bis auf unsere Tage, findet seine hervorragendsten Vertreter in Canova, Dannecker, Thorwaldsen, G. Schadow und Ch. Rauch, d. s. die Meister, die bestimmend einwirken auf die Mehrzahl der Bildhauer der neueren Zeit.

Die Malerei, welche sich in der Barock- und Rokokoepoche ganz in den Bahnen einer zwar brillanten, aber doch rein äußerlichen, koketten Kunst bewegte, gelangt mit Eintritt des Klassizismus zu einem Wendepunkt, mit welchem eine Einlenkung erfolgt in die rein klassische Richtung der Antike im Sinne der Rafael'schen Kompositionen. Diese Bewegung wurde angebahnt durch A. Mengs und Angelika

Kauffmann, deren Werke jedoch noch durch die manieristische Behandlung die Uebergangsstufe darstellen. Ein völliger Umschwung tritt aber in den Schöpfungen des idealen und hochbedeutenden Asmus Carstens ein, in denen sich ein enger Anschluß an die Antike zu erkennen giebt. In Frankreich ist es J. L. David, dessen Werke unmittelbar von den durch die Revolution hervorgerufenen Ideen erfaßt werden, und die in ähnlicher Weise bahnbrechend werden für die französische Kunst. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts erhält die romantische Strömung, die in der künstlerischen Verherrlichung der Anschauungen des Mittelalters die vornehmste Aufgabe der Kunst sieht, das Uebergewicht; dieselbe wird hauptsächlich gepflegt durch F. Overbeck, W. Schadow, P. v. Cornelius und J. Schraudolph. Der Einfluß dieser Meister blieb nachwirkend bis in unsere Zeit, in der sich die Malerei durchweg dem realistischen und koloristischen Prinzip zugewendet hat.

Auch für die Baukunst und das Kunstgewerbe bahnt sich allmählich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Aufschwung an. In der ganzen ersten Hälfte hatte sich die Gesamtheit des Volkes den oben betrachteten Einzelbestrebungen hervorragender Männer ziemlich teilnahmslos gegenüber gestellt. Für sie mußte eben ein neuer das ganze Kulturleben fördernder Faktor kommen, der wieder die Führung der Kunst übernahm, die im Altertum der nationale Staat, alsdann die religiöse Idee, im Mittelalter die Kirche, in der Renaissancezeit das Bürgertum der freien Städte und zuletzt das absolute Königtum übernommen hatte, und dieser Faktor kam mit dem Eindringen freiheitlicher Ideen in die Volksseele und mit dem Auftreten des Gesamtvolkes für dieselben. In engem Zusammenhang mit dem Ringen des Volkes nach politischer Freiheit erwacht die Teilnahme des-

selben an den künstlerischen Bestrebungen, und mit der Steigerung der Volksansprüche, also jener Bewegung, die im Jahre 1848 zum Abschluß kommt, wird dieselbe zu einem allseitigen, lebhaften Interesse für die Kunst. Die eifrige Gründung von reich ausgestatteten Museen und wohlorganisierten Bau- und Kunstgewerbeschulen, in der Staat und Private mit einander wetteifern, zeigt deutlich, mit welcher Macht das Interesse an thatkräftiger Kunstpflege zum Durchbruch gekommen ist. Allein trotz der mit dem zunehmenden Wohlstand allgemein gewordenen Freude an der künstlerischen Ausgestaltung des Lebens sind wir zu einem neuen, dem Zeitcharakter entsprechenden Stil nicht gekommen. Unserer Zeit fehlen die Vorbedingungen, die früher eine einheitliche Kunstweise herbeigeführt haben; heute arbeitet die Kunst nicht wie früher für die Kirche oder das Prunkbedürfnis eines Standes, sondern die Gesamtheit des Volkes ist Konsument, und der Auftraggeber, dessen Geschmack und Urteil nicht mehr wie früher durch Tradition und eine geradezu zum Gesetze gewordene fast ausschließliche Formensprache geläutert und in ganz bestimmte Richtung gelenkt ist, erhält einen überwiegenden Einfluß auf die künstlerische Gestaltung. So wurden, um den Anforderungen des Einzelnen zu genügen, die historischen Stile neu ins Leben gerufen. Allein diese „Wiederbelebung" trieb bei der ungesunden Hast nach Neuerungen und dem wie die Mode wechselnden Geschmack höchst wunderliche Blüten, von denen uns die oft alle möglichen Stilarten aufweisenden Straßenzüge unserer modernen Städte manchmal recht unerfreuliche Beispiele geben. Erst in den letzten zwei Decennien hat sich allmählich ein klares Urteil über die Bedeutung der historischen Stile und die Notwendigkeit, dieselben stets in ihrem Kulturzusammenhang aufzu-

fassen, herausbildet, und in der Erkenntnis, daß unsere Verhältnisse denen der Renaissance immerhin am nächsten stehen, wurde der Formenkreis derselben, der ja eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit in sich schließt und den nationalen Traditionen am meisten entspricht, der dominierende. Allein wir sind nicht mehr auf denselben angewiesen; wir verfügen heute, im Zeitalter des Verkehrs auf allen Gebieten, über alle Sprachen in der Kunst, alle Stilarten und können dieselben so verwenden, wie es uns in jedem einzelnen Falle gut und zweckmäßig erscheint. Und darin liegt jedenfall auch ein gewisser Vorzug. Ob es der neuzeitlichen Kunstpflege gelingen wird, wie in früheren Zeitaltern aus eigener Kraft dem Geiste der Zeit entsprechende Kunstformen sich selbst zu schaffen, und ob überhaupt die Bestrebungen, einen „neuen Stil“ zu gewinnen, berechtigt sind, erscheint deshalb doch als fraglich. Was uns heute an den zum großen Teil vorzüglichen Leistungen der Baukunst und des Kunstgewerbes wie der gesamten bildenden Künste als erfreuliches Zeichen zu Tage tritt, ist die Wiedergewinnung eines geläuterten, kunsterfüllten Geschmacks, der die historischen Stile in ihrem Kulturzusammenhang zu erfassen versteht und mit souveräner, künstlerischer Kraft in einem unsern heutigen Anschauungen entsprechenden Gewande zu neuer Gestaltung bringt.

Und so vollzieht sich vor unseren Augen eine Wiedergeburt nicht nur der klassischen Kunstformen, wie einstens im 15. und 16. Jahrhundert, sondern auch der mittelalterlichen Stile, und das ist die zweite Renaissance am Ausgang des 19. Jahrhunderts.

Litteratur.

Benutzte Quellen:

Semper G., Ueber Baustile. Zürich 1869.

Schnaase C., Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf 1866/79.

Kugler F., Geschichte der Baukunst. Stuttgart 1856—67.

Durm J., Ende H., Schmitt E, Wagner H., Handbuch der Architektur.

1) Durm J, Die Baukunst der Griechen. Darmstadt 1881.

2) „ „, „ „ „ Etrusker und Römer. Darmstadt 1885.

3) a Essenwein A, Die Ausgänge der klassischen Baukunst im ost- und weströmischen Reiche. Darmstadt 1886.

b Franz-Pascha, Die Baukunst des Islam. Darmstadt 1887.

Lübke W, Grundriß der Kunstgeschichte. Stuttgart 1882.

„ „, Geschichte der Architektur. Leipzig 1884.

Lübke W. und Lützow C. v., Denkmäler der Kunst. Stuttgart 1879.

Seemann's Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig 1881—90.

Mothes O., Illustriertes Baulexikon. Leipzig 1863/68.

Bühlmann J., Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Stuttgart 1872—1885.

Bötticher A., Die Akropolis von Athen. Berlin 1888.

Dolmetsch H, Der Ornamentenschatz 3. Auflage. Stuttgart 1897.

Meyer F. S, Ornamentale Formenlehre. Leipzig 1886.

Jones O., Grammatik der Ornamente. London und Leipzig 1865.

Gropius M., Archiv für ornamentale Kunst. Berlin 1880.

Stegmann C. v., Handbuch der Bildnerkunst. Weimar 1884.

Busch C., Die Baustile 1. und 2. Teil. Leipzig 1868—1878.

Hübsch H., Die altchristlichen Kirchen ꝛc. Karlsruhe 1859—63.

Lohde H, Der Dom von Parenzo ꝛc. Berlin 1859.

Salzenberg W., Altchristliche Baudenkmale Konstantinopels vom 5. bis 12. Jahrhundert. Berlin 1855.

Allgemeine Bauzeitung 1856.

Schlagintweit E., Indien in Wort und Bild. Leipzig 1880—81.

Ebers G., Aegypten in Bild und Wort. Stuttgart und Leipzig 1879.

Lützow C. v., Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Leipzig 1862.

Förster E., Denkmale deutscher Kunst von Einführung des Christentums bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1855/66.

Straßburg und seine Bauten. Straßburg 1894.

Heideloff C., Die Ornamentik des Mittelalters. Nürnberg 1847.

Gewerbehalle. Stuttgart 1863 und flg.

Kunstgewerbeblatt. Leipzig 1885.

L'Art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif. Paris 1861 ff.

Hirth G., Das deutsche Zimmer. München und Leipzig 1886.

Deutsche Renaissance von Ortwein, Scheffers u. a. Leipzig 1871/90.

Lübke W., Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.

Göbl S., Würzburg, ein kulturhistor. Städtebild. Würzburg 1896.

Eisenlohr und Weigle, Architektonische Rundschau. Stuttgart 1890 u. 1891

Lambert und Stahl, Motive der deutschen Architektur, II. Abt. Stuttgart 1893.

Gurlitt C., Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.

" ", " " " und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.

Gurlitt C., Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart 1888.

Ebe G., die Spätrenaissance. Berlin 1886.

Jessen P., Das Ornament des Rokoko. Leipzig 1894.

Daly C., Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement. Paris 1869/1880.

Register
der wichtigeren technischen Bezeichnungen.

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

69 **Englische Litteraturgeschichte** v. Dr. Karl Weiser in Wien.

70 **Griechische Litteraturgeschichte** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Professor an der Universität Greifswald.

71 **Allgemeine und physikalische Chemie** von Dr. Max Rudolphi, Dozent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Figuren.

72 **Projektive Geometrie** in synthetischer Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Privatdozent an der Universität München. Mit 85 zum Teil zweifarbigen Figuren.

73 **Völkerkunde** von Dr. Mich. Haberlandt, k. u. k. Custos der ethnograph. Sammlung d. naturh. Hofmuseums u. Privatdozent an der Univ. Wien. Mit 56 Abbildungen.

74 **Die Baukunst des Abendlandes** von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbildungen.

75 **Die graphischen Künste** v. Carl Kampmann, Fachlehrer an d. k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 3 Beilagen und 40 Abbildungen.

76 **Theoretische Physik.** I. Teil: Mechanik u. Akustik. Von Dr. Gust. Jäger, Professor a. d. Univ. Wien. Mit 19 Abbildungen.

77 **Theoretische Physik.** II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gust. Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 47 Abbildungen.

78 **Theoretische Physik.** III. Teil: Elektricität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Professor a. der Universität Wien. Mit 33 Abbildgn.

79 **Gotische Sprachdenkmäler** mit Grammatik, Uebersetzung und Erläuterungen von Dr. Herm. Jantzen in Breslau.

80 **Stilkunde** von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Mosbach. Mit 12 Vollbildern und 179 Textillustrationen.

81 **Vierstellige Tafeln und Gegentafeln** für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg

82 **Grundriß d. lateinischen Sprachlehre** von Professor Dr. W. Votsch in Magdeburg.

83 **Indische Religionsgeschichte** von Dr. Edmund Hardy, Professor a. d. Universität Würzburg.

84 **Nautik.** Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor d. Navigations-Schule zu Lübeck. Mit 56 Abbildungen

85 **Französische Geschichte** von Dr. R. Sternfeld, Professor an der Universität Berlin.

86 **Kurzschrift.** Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einigungs-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken u. einem Anhang von Dr. Amsel, Oberlehrer des Kadettenhauses in Oranienstein.

87 **Höhere Analysis I:** Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Professor am Realgymnasium u. an der Realanstalt in Ulm. Mit 68 Fig.

88 **Höhere Analysis II:** Integralrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Professor am Realgymnasium u. an d. Realanstalt in Ulm. Mit 89 Fig.

89 **Analytische Geometrie des Raumes** von Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Fig.

90 **Ethik** von Dr. Thomas Achelis in Bremen.

91 **Astrophysik,** die Beschaffenheit der Himmelskörper von Dr. Walter F. Wislicenus, Professor an der Universität Straßburg. Mit 11 Abbildungen.

92 **Astronomische Geographie** von Dr. Siegmund Günther, Professor a. d. Technisch. Hochschule München. Mit vielen Abbildungen.

93 **Deutsches Leben im 12. Jahrhundert.** Kulturhistor. Erläuterungen zum Nibelungenlied und zur Kudrun. Von Professor Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. Mit 1 Tafel und 30 Abbildungen.

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

94 **Photographie.** Von H. Keßler, Fachlehrer an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Tafeln und 52 Abbildungen.

95 **Paläontologie.** Von Dr. Rud. Hoernes, Professor an der Universität Graz. Mit 87 Abbildungen.

96 **Bewegungsspiele** von Dr. E. Kohlrausch, Professor am Kgl. Kaiser-Wilhelms-Gymn. zu Hannover. Mit 14 Abbildungen.

97 **Stereometrie** von Dr. Glaser in Stuttgart. Mit 44 Figuren.

98 **Grundriß der Psychophysik** von Dr. G. F. Lipps in Straßburg. Mit 3 Figuren.

99 **Ebene und sphärische Trigonometrie** von Dr. Gerh. Hessenberg in Charlottenburg. Mit 69 ein- u. zweifarbigen Figuren.

100 **Sächsische Geschichte** von Prof. Dr. Otto Kaemmel, Rektor des Nicolaigymnasiums zu Leipzig.

101 **Sociologie** von Prof. Dr. Thom. Achelis in Bremen.

102 **Geodäsie** von Dr. C. Reinhertz, Professor an der Technischen Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild.

103 **Wechselkunde** von Dr. G. Funk in Mannheim. Mit vielen Formul.

104 **Oesterreichische Geschichte I:** Von der Urzeit bis 1526 von Hofrat Dr. Frz. v. Krones, Professor an der Universität Graz.

105 **Oesterreich. Geschichte II:** Von 1526 bis zur Gegenwart von Hofrat Dr. Frz. v. Krones, Professor an der Universität Graz.

106 **Forstwissenschaft** von Dr. Ad. Schwappach, Professor an d. Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstl. Versuchswesens.

107 **Geschichte der Malerei I** von Dr. Rich. Muther, Professor an d. Universität Breslau.

108 **Geschichte der Malerei II** von Dr. Rich. Muther, Professor an d. Universität Breslau.

109 **Geschichte der Malerei III** von Dr. Rich. Muther, Professor an d. Universität Breslau.

110 **Geschichte der Malerei IV** von Dr. Rich. Muther, Professor an d. Universität Breslau.

111 **Geschichte der Malerei V** von Dr. Rich. Muther, Professor an d. Universität Breslau.

114 **Klimalehre** von Professor Dr. W. Köppen, Meteorologe d. Seewarte Hamburg. Mit 7 Tafeln u. 2 Figuren.

115 **Buchführung.** Lehrgang der einfachen und doppelten Buchhaltung von Robert Stern, Oberlehrer der Oeffentl. Handelslehranstalt und Dozent der Handelshochschule zu Leipzig. Mit vielen Formularen.

116 **Die Plastik des Abendlandes** von Dr. Hans Stegmann, Konservator am German. Nationalmuseum zu Nürnberg. Mit 23 Tafeln.

117 **Griechische Grammatik I:** Formenlehre von Dr. Hans Meltzer, Prof. a. d. Klosterschule z. Maulbronn.

118 **Griechische Grammatik II:** Bedeutungslehre und Syntax von Dr. Hans Meltzer, Professor a. d. Klosterschule zu Maulbronn.

119 **Abriß der Burgenkunde** v. Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 29 Abbildungen.

120 **Harmonielehre** von A. Halm, Musikdirektor in Stuttgart. Mit vielen Notenbeilagen.

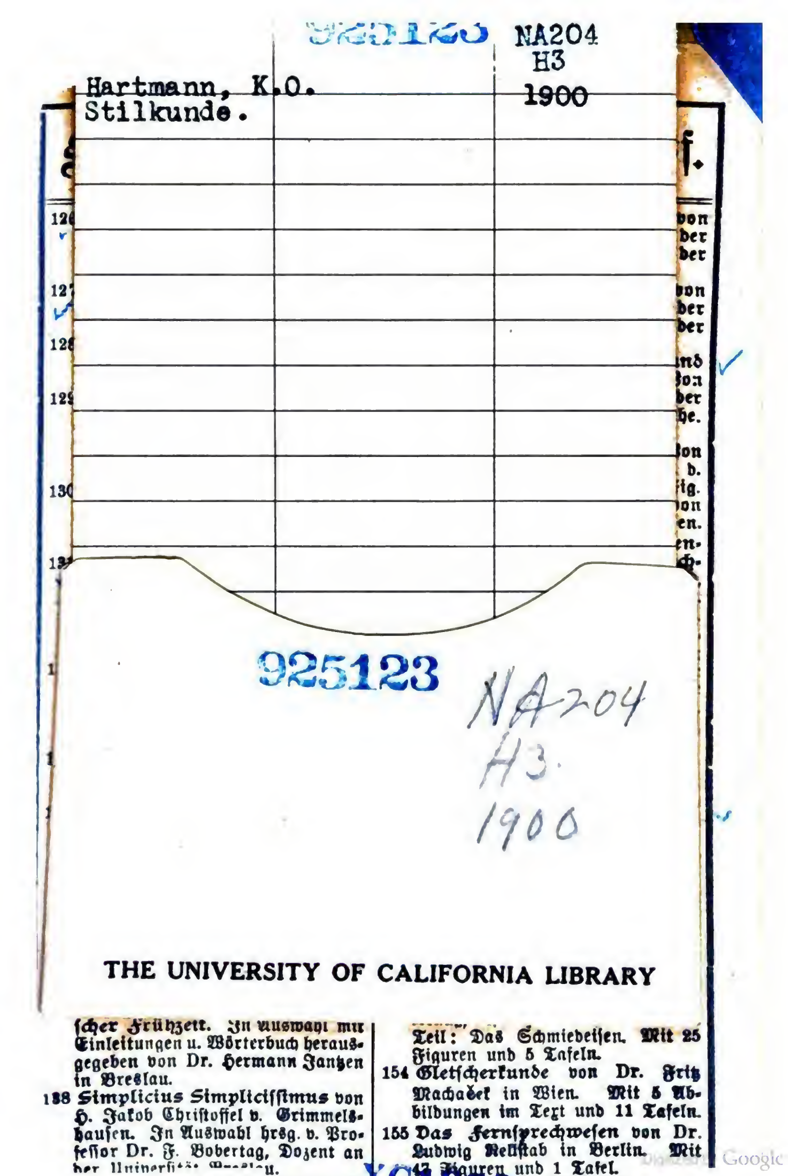
121 **Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik** von Dr. A. Möhler in Tübingen. Mit zahlreichen Abbildgn. u. Musikbeilagen.

122 **Das Pflanzenreich.** Einteilung d. gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau u. Dr. W. Migula, Professor an der Technischen Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Figuren.

123 **Nutzpflanzen** von Dr. J. Behrens in Weinsberg. Mit 53 Abbildungen.

124 **Die deutschen Altertümer** von Dr. Franz Fuhse, Direktor d. städt. Museums in Braunschweig. Mit 70 Abbildungen.

125 **Italienische Litteraturgeschichte** von Dr. Karl Voßler, Privatdozent a. d. Universität Heidelberg



scher Frühzeit. In Auswahl mit Einleitungen u. Wörterbuch herausgegeben von Dr. Hermann Jantzen in Breslau.

138 Simplicius Simplicissimus von H. Jakob Christoffel v. Grimmelshausen. In Auswahl hrsg. v. Professor Dr. F. Bobertag, Dozent an der Universität Breslau.

Teil: Das Schmiedeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln.

154 Gletscherkunde von Dr. Fritz Machaček in Wien. Mit 5 Abbildungen im Text und 11 Tafeln.

155 Das Fernsprechwesen von Dr. Ludwig Rellstab in Berlin. Mit 47 Figuren und 1 Tafel.

